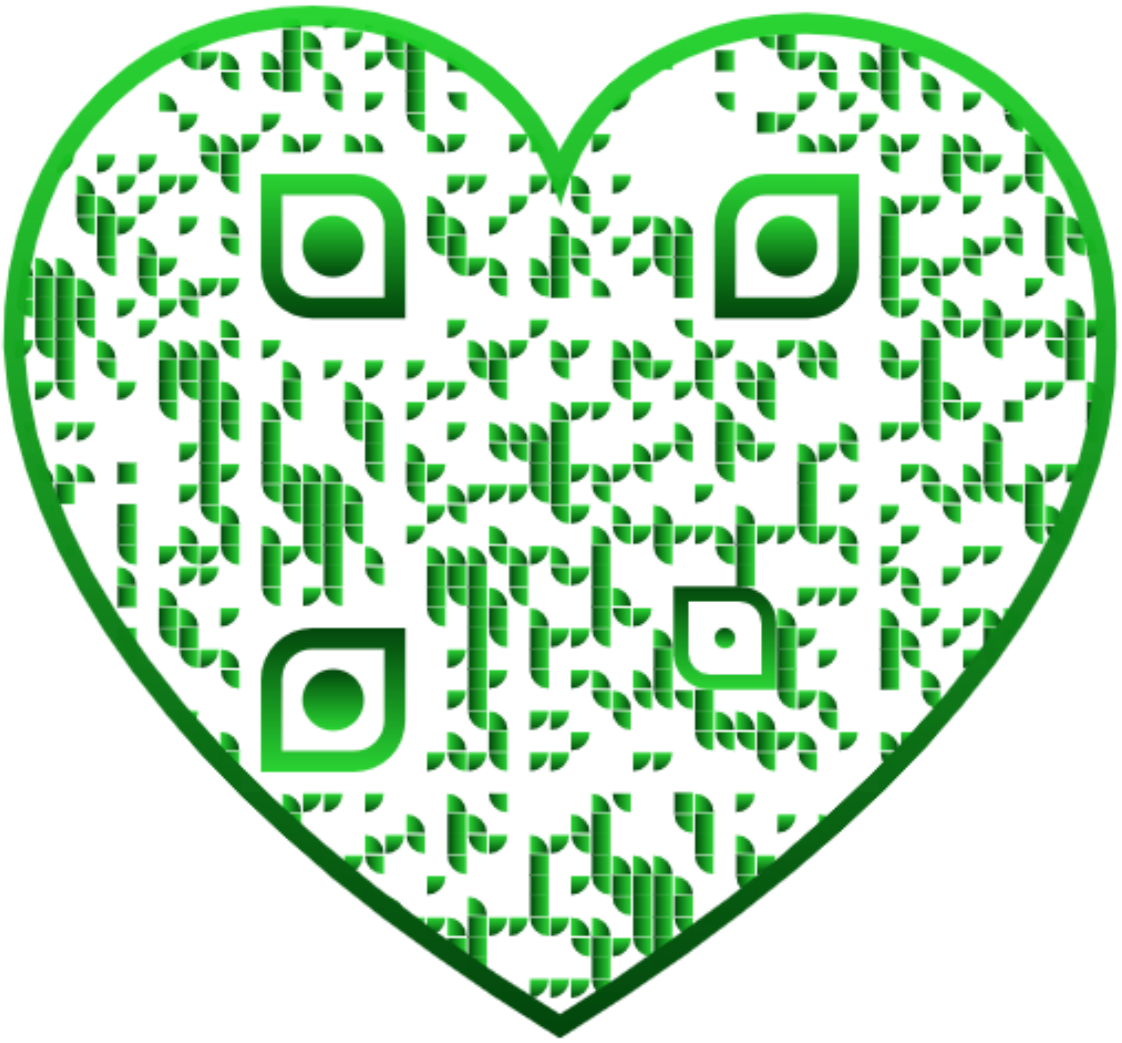
ENCICLOPÉDIA SALVAT DOS

GRANDES COMPOSITORES

VOLUME 1

Salvat Editora do Brasil, Ltda

381



Publicado por:
Salvat Editora do Brasil, Ltda.
Rua Sete de Setembro, 111
CEP 20 000 Rio de Janeiro-Brasil
© Salvat, S.A. de Ediciones, Pamplona, 1981
© Salvat Editora do Brasil, LTDA., 1983

Representante em Portugal:
Publicações Alfa, S.A.R.L.
Av. António Augusto de Aguiar, 150
5.º Esq.º 1000 Lisboa

Gravações:
Discos Philips e Deutsche Grammophon

Os Editores agradecem aos produtores e técnicos de Phonogram Internacional B.V. o seu assessoramento na seleção, entre os catálogos da Philips e da Deutsche Grammophon, das gravações que integram esta obra.

Impressão:
Gráfica Estella, S. A.
Estella (Navarra), 1983
Depósito Legal: NA-64-1983
ISBN: 84-401-0829-X (fasciculos)
Printed in Spain

Índice

INTRODUÇÃO À MÚSICA
por Ottó Károlyi

Pág.

Prólogo 1
Primeira parte: Sons e símbolos 3
Segunda parte: Harmonia e contraponto 20
Terceira parte: Formas musicais 33
Quarta parte: Os instrumentos e as vozes 43
Quinta parte: A partitura e a sua leitura 54

ENCICLOPÉDIA SALVAT DOS GRANDES COMPOSITORES

Cap. Pág.

Cronologia (1600-1684) 62
1 **A música barroca até Purcell** 66
por Roger Alier
Henry Purcell
por Denis Arnold
2 Purcell, um compositor solicitado 71
3 As suas obras 73
Georg Philipp Telemann
por Montserrat Albet
4 Telemann, um músico autodidata 76
5 Uma obra profusa 81
6 **A música barroca de Purcell a Vivaldi** 86
por Roger Alier
Antonio Vivaldi
por José Luis Pérez de Arteaga
7 Vivaldi e a sua época 91
8 A música de Vivaldi 101
Cronologia (1685-1769) 114
9 **O momento musical anterior a Bach** 120
por José López-Calo
Johann Sebastian Bach
por José López-Calo
10 Bach, infância e juventude 129
11 Música orquestral 138
12 O primeiro casamento 146
13 Música para tecla 154
14 O novo casamento 163
15 Música coral e vocal 175
Georg Friedrich Händel
por Xosé Aviñoa
16 Händel, a glória do barroco inglês 183
17 Um compositor visual 197
18 **O barroco de Vivaldi a Gluck** 215
por Roger Alier
Christoph Willibald Gluck
por Roger Alier
19 Gluck, um renovador «quase» esquecido 222
20 A reforma musical de Gluck 228
Luigi Boccherini
por Roger Alier
21 Boccherini, um compositor pouco conhecido 231
Franz Joseph Haydn
por Marc Vignal (biografia) e Domingo del Campo (estudo musical)
22 Haydn, músico dos Esterházy 239
23 Música orquestral 249
24 O reconhecimento internacional 259
25 Música de câmara e instrumental 270
26 Música vocal e coral 276
27 **Os compositores clássicos menores** 285
por Montserrat Albet
Wolfgang Amadeus Mozart
por José López-Calo (cap. 28,30, 32, 34), Jacinto Torres (cap. 29), José Luis Téllez (cap. 31), Jesús Dini (cap. 33) e Arturo Reverter (cap. 35)
28 Mozart, um menino-prodígio 290
29 Música orquestral 301
30 Um juvenil mestre-de-capela 318
31 Música instrumental e de câmara 328
32 Servidão e liberdade 337
33 Obra vocal e coral 349
34 Glória e miséria 357
35 A ópera de Mozart 364
Textos das gravações 374

INTRODUÇÃO À MÚSICA

OTTÓ KÁROLYI

387

Pablo Picasso *Los tres músicos* (Museu de Arte Moderno, Nueva York)/Lauros

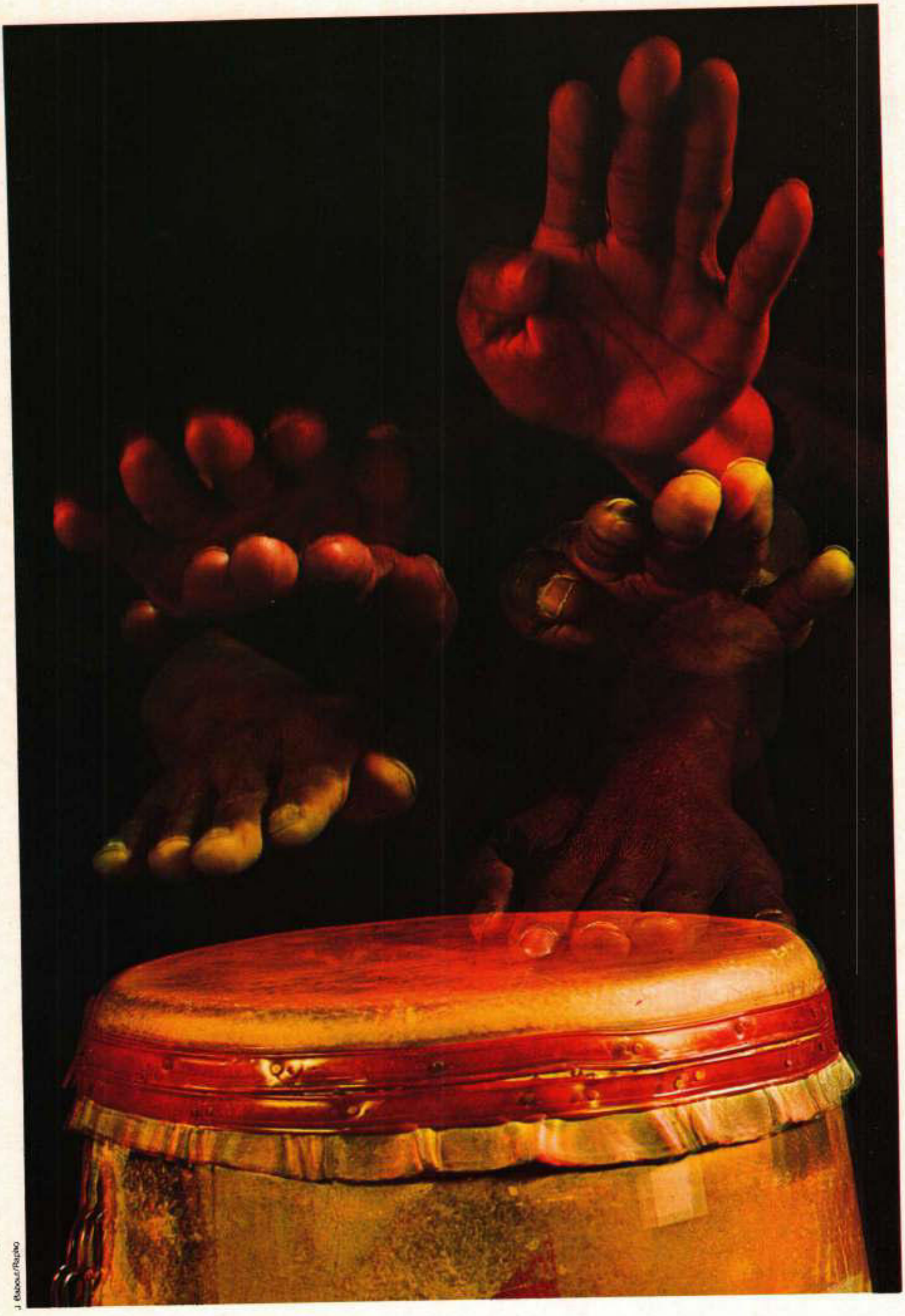
Prólogo

A música é, ao mesmo tempo, uma arte e uma ciência, pelo que deve ser apreciada pela emoção e compreendida pela inteligência. Tal como acontece com qualquer outra arte ou ciência, não existem limites para o seu aperfeiçoamento nem para a sua compreensão. O melômano que gosta de ouvir música mas não entende a sua linguagem é comparável ao turista que, durante as suas viagens, se deleita com a paisagem, os gestos dos indígenas e o som das suas vozes, mas não percebe o que dizem. *Sente* mas não compreende.

Este livro contém os utensílios indispensáveis para uma compreensão básica da música. Isto não quer dizer que quem o leia detidamente passe a ser um músico. Também não ensina a escrever música, uma vez que, a exemplo do que sucede com qualquer idioma, ela exige igualmente muitos anos de trabalho para se conseguir uma certa fluidez gramatical. Procura, sim, ser uma introdução ao material da música e às suas leis gerais, tal como foram aplicados pelos grandes compositores. Por outro lado, fornece alguns dos elementos necessários para que, ao ouvir música, se possa compreender o que se passa sob o ponto de vista técnico. Talvez então se iguale a situação do turista que, tendo conseguido um certo domínio de uma língua, quando chega ao país escolhido, é capaz de, pelo menos, decifrar o jornal local, entender em parte o que se passa à sua volta, ter uma idéia da topografia e estrutura social do país e comunicar com os seus habitantes.

Seria uma grande ajuda para o leitor ter à mão um instrumento de tecla: piano, harmônio, cravo, acordeão ou até mesmo um xilofone ou um *glockenspiel*. A música é a arte dos sons e, portanto, tem de ser ouvida com inteligência. Devem executar-se os exemplos musicais, nem que seja tocando-os apenas com um dedo. Por último, digamos com Schumann: «Não tenhas medo das palavras 'teoria', 'baixo cifrado', 'contraponto', etc.; virão ao teu encontro se fores ao encontro delas.»

OTTÓ KÁROLYI



2 J. Raboud/Rapho

Primeira parte

Sons e símbolos

O som: material da música

Suponhamos que, ao princípio, houve silêncio, devido à ausência de movimento, sem o qual nenhuma vibração podia mover o ar — fenômeno fundamental para a produção de som. Qualquer que tenha sido a maneira como se processou, a criação do Mundo deve ter sido acompanhada de movimento e, por conseguinte, de som. Talvez isto explique a razão por que a música teve uma importância mágica para os povos primitivos, chegando por vezes a significar a vida e a morte.

Ao longo da sua história e em todas as suas formas variáveis, a música conservou sempre o seu significado transcendental.

Só se pode produzir som em conseqüência de um movimento ou *vibração*, que, ao surgir num corpo que vibra —por exemplo, uma corda ou a pele de um tambor—, gera ondas de compressão que atravessam o ar até chegar ao ouvido. A *velocidade* a que o som percorre a distância entre o corpo vibrátil e o ouvido é de aproximadamente 340 m por segundo. Como é natural, essa velocidade varia de acordo com as condições atmosféricas.

Existem outros meios, além do ar, capazes de transmitir sons, como por exemplo a água, a madeira, etc., mas este livro trata fundamentalmente dos sons «musicais», pelo que, neste caso, o meio é o ar.

Se a vibração se produzir com regularidade, o som resultante é «musical» e representa uma nota de uma determinada altura; se a vibração for irregular, o resultado chama-se «ruído». Pode ilustrar-se facilmente este fenômeno por meio do método «gráfico»: prende-se uma agulha a um dos braços de um diapasão, que se coloca em posição vertical sobre um vidro previamente enegrecido pela fumaça, de forma que lhe toque muito de leve. Em seguida, faz-se vibrar o diapasão e desloca-se o vidro lentamente para a frente. Quando aquele vibra, a agulha traça no vidro uma série de curvas *regulares*.

Cada som tem três propriedades características. Consideremos um exemplo tirado do cotidiano: ao passar na rua, escutamos vários sons ao mesmo tempo — automóveis, motocicletas, aviões, rádios, pessoas que andam e falam, produzem sons simultâneos, de grau mais ou menos elevado e mais ou menos intensos. Pelo ouvido, distinguimos imediatamente o tom agudo da voz de uma criança e o tom grave de um homem, o estrondo da passagem de um avião e o zumbido do tráfego. Também notamos se a melodia que ouvimos no rádio de um vizinho está sendo tocada por uma trombeta ou por um violino. Estamos, assim, a selecionar inconscientemente as três características do som: *altura, intensidade* e *timbre*.

Altura do som

A percepção da altura de um som musical é a capacidade de distinguir se esse som é grave ou baixo, alto ou agudo. A altura será grave ou aguda, consoante a *freqüência* (número de vibrações por segundo) do corpo vibrátil. Quanto maior for a freqüência, do som, mais elevada será a sua altura; do mesmo modo, quanto menor for a freqüência mais baixa será a altura do som. Do ponto de vista físico, isto pode demonstrar-se por meio da seguinte experiência: fixa-se uma das extremidades de uma barra de metal e coloca-se a extremidade livre em contato com os dentes de uma roda dentada; quando esta gira, produz vibrações no ar. Se a roda tiver, por exemplo, 128 dentes, e a fizermos girar duas vezes por segundo, gerar-se-á um som de 256 vibrações ou ciclos por segundo (c/s). Se a fizermos girar apenas uma vez por segundo, produziremos um som de 128 vibrações, isto é, mais grave do que o anterior, etc.

O limiar inferior do nosso ouvido é de, aproximadamente, 16 a 20 vibrações por segundo, e o superior é de 20 000.

Para dar uma idéia dos limites do espectro normal do som musical, podemos dizer que um coro de vozes mistas produz sons com freqüências que vão de 64 a 1500 c/s, ao passo que um grande piano de cauda, de concerto (cujo teclado é mais comprido do que o do piano vertical), abarca sons de 20 até 4176 c/s.

Intensidade

Já vimos que a altura de uma nota depende inteiramente da *freqüência* da sua vibração. A sua *intensidade* é

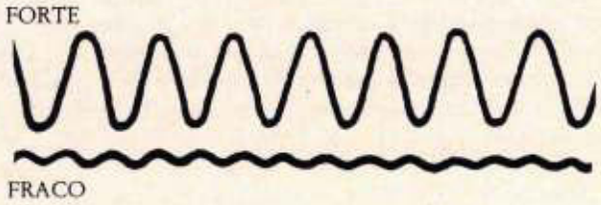


Fig. 1

determinada pela *amplitude* da vibração. Quanto mais (ou menos) intensa for a vibração, mais (ou menos) forte será o som produzido.

Timbre

Em música, o *timbre* define a diferença de cor tonal de uma mesma nota tocada por diversos instrumentos ou cantada por várias vozes. Assim, a «cor» de uma nota permite-nos distinguir os diferentes instrumentos que tocam a mesma melodia. Para ninguém será difícil distinguir entre o timbre de uma trombeta e o de um violino. Porquê? Aqui chegamos a um dos fenômenos acústicos mais interessantes: os *harmônicos*. A freqüência característica de um som é apenas a *fundamental* de uma série de outros sons que se produzem simultaneamente com o som básico. Estes são os harmônicos (sons parciais), que não são claramente audíveis porque a sua intensidade é menor do que a da nota fundamental. No entanto, são importantes porque determinam a qualidade de uma nota e também porque dão brilho ao som. Aquilo que nos ajuda a distinguir o timbre de um oboé ou de uma trompa, por exemplo, é a diferente intensidade dos harmônicos que vibram sobre a nota que, de fato, se ouve.

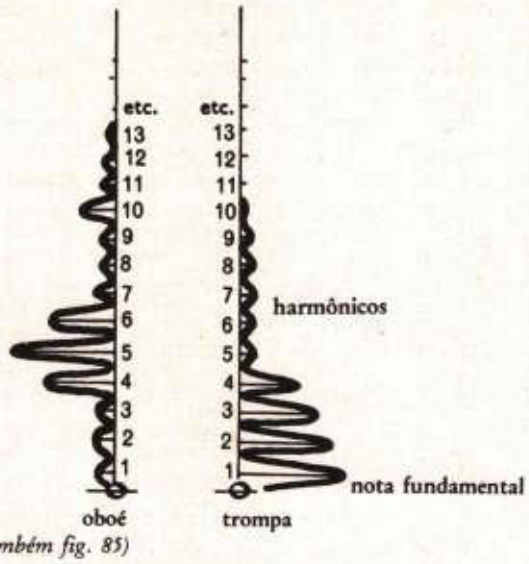


Fig. 2 (Ver também fig. 85)

Isto dá uma idéia da complexidade do conjunto de ondas que uma orquestra completa produz.

Antes de abandonarmos o campo da física musical, convém referir outros pontos que merecem ser comentados, já que se irão deparar ao leitor freqüentemente.

Diapasão normal

Quando vamos a um concerto, podemos observar que, antes de ele ter início, os músicos da orquestra ou do agrupamento afinam em determinado momento os seus instrumentos por uma nota dada pelo primeiro-oboé ou pelo primeiro-violino. Estão a afiná-los por um som que tem (ou deveria ter) 440 vibrações por segundo. Este diapasão normal foi estabelecido e aceite pela maioria dos países ocidentais, numa conferência internacional realizada em 1939.

Intonação

Uma boa intonação, isto é, estar afinado e conseguir que a altura das notas seja correta, é, sem dúvida, de uma importância vital para o músico (para não falar já dos ouvintes). Mas o que é que se passa acusticamente quando verificamos, preocupados, que ocorre qualquer coisa errada durante uma atuação, que alguém está tocando num tom mais agudo ou mais grave do que o dos outros? Em regra, dizemos que o intérprete desafina. Na realidade, o que se passa é o seguinte: quando duas notas têm a mesma freqüência, por exemplo 440 vibrações por segundo, sabemos que vibram à mesma altura, pelo que são notas em uníssono. Se uma delas soar ligeiramente desafinada, com vibrações de 435 c/s, a primeira nota produzirá ondas mais curtas do que a segunda e essas ondas irão inevitavelmente chocar umas com as outras, produzindo uma pulsação acústica cujo ritmo será igual à diferença das duas freqüências. No nosso exemplo isso equivaleria a 5 pulsações por segundo. Convém notar que, além de um certo limite (cerca de 30 pulsações por segundo), o efeito perturbador diminui.

Ressonância

Todas as pessoas, embora umas mais do que as outras, terão observado que, ao cantar ou assobiar a uma determinada altura de som, podem fazer que um objeto próximo, por exemplo um copo, ressoe por simpatia. Isto ilustra o princípio da ressonância: quando dois objetos possuem freqüências iguais e um deles está em vibração, o outro, sem ser tocado, ressoa por simpatia. Assim, quando cantamos, não são apenas as nossas cordas vocais que produzem som, mas também as vibrações simpáticas que ressoam nas cavidades da nossa cabeça. O mesmo acontece com os instrumentos feitos pelo homem: é o corpo do violino que, ao vibrar por simpatia com a corda tangida por um arco, produz o som. Este fenômeno acústico é muito útil para reforçar o som dos instrumentos, quer sejam de arco ou de plectro (a viola de amor, com as suas cordas «simpáticas» colocadas por baixo das normais, constitui um bom exemplo do que acabamos de explicar).

A acústica dos auditórios

Há outro fator que determina, ou melhor, que modifica, em maior ou menor grau, a qualidade tonal dos instrumentos e das vozes. Reside no fato de o auditório ser «bom» ou «mau» para o som, isto é, possuir ou não uma ressonância equilibrada. Este fator foi instintivamente notado por muitos compositores e intérpretes do passado, sobretudo por Bach, que, segundo se diz, costumava bater palmas e contar até o som ser completamente absorvido, para assim fazer uma idéia aproximada da acústica do recinto onde tinha de atuar. Mas só nos finais do século XIX se encontrou uma explicação científica para este fenômeno. Hoje em dia, sabemos que a qualidade acústica de um auditório depende da duração do «período de reverberação», quer dizer: do tempo que um som leva a extinguir-se. Por meio de numerosas experiências, demonstrou-se que o período de reverberação mais conveniente para a voz e a música em geral é de aproximadamente 1 a 2 ½ segundos. A acústica de uma sala pode modificar-se graças a vários recursos, como, por exemplo, a colocação ou eliminação de tapeçarias ou de cortinados que absorvem o som.

A notação musical

Durante muito tempo, a música, tal como a linguagem, foi cultivada por transmissão oral, de geração para geração (aliás, ainda hoje é assim que se continua a transmitir a música folclórica), até que se inventou um método de escrita. Nas civilizações mais desenvolvidas, o desejo de registrar as leis (científicas e não científicas), a poesia e outros documentos duradouros deu inevitavelmente origem a um problema — como escrever a música. O problema consistia em encontrar um sistema de símbolos capazes de definir não só a altura do som como o ritmo de uma melodia. A origem da atual notação européia reside nos símbolos «estenográficos» utilizados para notar discursos gregos e orientais, a chamada notação *ekfonética*.

Durante os séculos V, VI e VII d. C. desenvolveu-se um sistema derivado desses sinais, que indicava vagamente o esquema do movimento melódico; estes símbolos eram designados por *neumas*. A notação musical constituía uma espécie de recurso mnemotécnico. A sua função não era especificar com precisão a altura das notas, mas dar apenas uma idéia aproximada da melodia e, assim, ajudar o cantor quando a memória lhe falhasse: um gesto semelhante ao de dar um nó num lenço. Por volta do século IX apareceu pela primeira vez a pauta. Começou

por ser simplesmente uma linha horizontal de cor, a que, mais tarde, se acrescentou uma segunda. Na sua *Regulae de ignotu canto*, Guido d'Arezzo (cerca de 995-1050) sugeriu o uso de três e de quatro linhas horizontais; o sistema foi aceito e conservou-se até aos nossos dias no sistema de notação do canto gregoriano. (Uma pauta musical é a linha ou grupo de linhas horizontais e paralelas que se utilizam para indicar a altura das notas.)

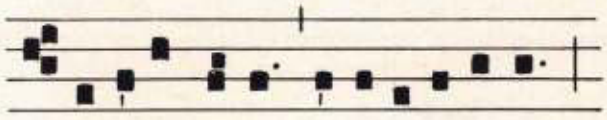


Fig. 3

A partir do século XIII, as importantes inovações verificadas no domínio da melodia, harmonia e ritmo levaram alguns músicos e teóricos engenhosos a alargar o campo da teoria musical. Entre eles, deve salientar-se Philippe de Vitry (1290-1361), um dos muitos «pais» da notação musical. O tratado de Vitry, intitulado *Ars Nova*, explica as teorias da nova arte musical do século XIV, opondo-se à antiga *(Ars Antiqua)*. Vitry inventou um novo sistema de notação, que, em muitos aspectos, se assemelha ao atual. Porém, embora a pauta de cinco linhas (pentagrama) que hoje usamos tenha aparecido no século XI, só no século XVI se chegou a um acordo geral sobre a sua utilização. Muitos compositores sentiram, no entanto, necessidade de empregar mais do que cinco linhas. Frescobaldi e Swerlinck, por exemplo, usaram pautas de oito e de seis linhas.

Examinemos agora os princípios gerais da nossa atual notação musical.

Notação da altura do som

A altura do som é indicada pelas primeiras sete letras, sempre maiúsculas, do alfabeto. Por razões históricas, este alfabeto musical não começa pelo A, mas sim pelo C, e é assim ordenado: C D E F G A B, terminando de novo com a letra C; fica, portanto, um *intervalo* de oito *notas* entre C e C. Essas oito notas são as das teclas brancas do piano.

Quanto à denominação dos sons, usaremos, a partir daqui, o sistema *silábico* de tradição latina, cuja notação musical se designa pelas sílabas *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó*. A sua origem deve-se ao beneditino italiano Guido d'Arezzo (995-1050) e encontra-se num hino ao padroeiro dos músicos, S. João Batista, que diz: «*Ut queant laxit Resonare fibris / Mira gestorum Famuli tuorum. / Solve polluti Labii reatum, / Sancte Ioannes.*» A primeira sílaba da estrofe inicial, que se entoava com o som imediatamente superior ao do verso que a antecedia, deu o nome às nossas notas atuais, embora o *ut* (que ainda se conserva na França) tenha sido mais tarde substituído pelo *dó*. O *si* é a reunião das iniciais das duas palavras que constituem o último verso: *Sancte Ioannes*. Para esclarecimento dos leitores, a letra A corresponde à nota lá e as restantes letras às respectivas notas, uma vez ordenadas as letras de acordo com o alfabeto e as notas com a escala musical.

Depara-se-nos agora uma dificuldade lingüística, que devemos esclarecer antes de prosseguir. Quando aplicada à música, a palavra «nota» pode significar três coisas: 1) um som; 2) o símbolo *escrito* de um som musical; 3) embora muito raramente, também se usa para designar uma tecla do piano ou de outro instrumento. Para evitar confusões, utilizaremos de momento a palavra «tecla» nesta última acepção e tentaremos tornar claro pelo contexto a qual dos outros dois significados de nota (1 e 2) me refiro. Neste parágrafo e nos seguintes, a palavra «nota» tem o sentido definido em 1.

O intervalo de oito notas, de dó a dó, chama-se *oitava*. (Um intervalo é apenas a distância, ou diferença de altura de som, entre duas notas; um intervalo entre cinco notas é, pois, uma quinta; o de quatro notas é uma quarta; etc. Para determinar a distância entre duas notas, contam-se tanto a primeira como a última.) A relação entre as freqüências de ambas as notas de dó (ver pág. 3) é de 1 : 2, de modo que, se a freqüência de um determinado dó for de 256 vibrações por segundo (aliás, é essa a freqüência do dó central de um piano), o dó da oitava aguda seguinte será 512 c/s e o da sua oitava grave, 128 c/s.

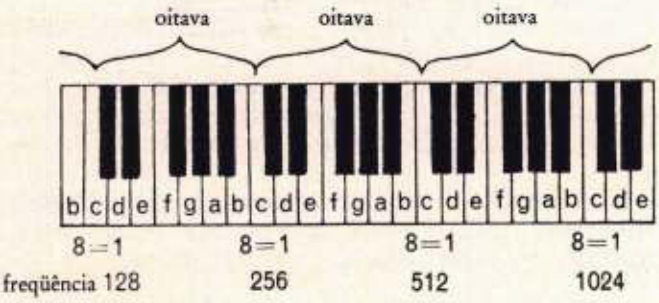


Fig. 4

Quando se tocam ao mesmo tempo num piano duas notas dó, a uma oitava de distância uma da outra, o ouvido apercebe-se imediatamente de uma relação especial que existe entre elas; soam «iguais mas diferentes». A explicação desse fato encontra-se na relação matemática das suas freqüências.

Baseando-nos no mesmo princípio, podemos contar uma oitava a partir de qualquer das notas da escala, isto é, de um ré a outro ré, de um mi a outro mi, etc. Entre elas existe a mesma proporção do que de um dó a outro dó. Observando as teclas brancas de um piano, é fácil compreender o princípio fundamental da divisão dos sons musicais em proporções lógicas. Na sua maioria, os teclados dos pianos são divididos em sete oitavas. As abreviaturas que se utilizam habitualmente para indicar a posição exata das notas são, por exemplo, no caso de dó: $dó_1$, $dó_2$, $dó_3$ (ou dó central), $dó_4$, $dó_5$ e $dó_6$.

Mas essas letras não passam de pontos de referência num território muito vasto. Como já vimos, o uso do pentagrama, ou conjunto de cinco linhas horizontais, é o sistema mais eficaz até agora encontrado para definir a altura exata de uma nota. Utiliza-se um pentagrama para indicar a altura das notas a partir de $dó_3$ em sentido ascendente e outro pentagrama idêntico para determinar as notas a partir do mesmo $dó_3$ (dó central) em sentido descendente. Colocam-se ambos os pentagramas paralelamente, um por baixo do outro, e separados por um curto espaço.

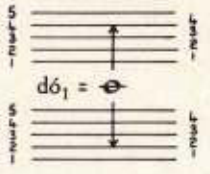


Fig. 5

Tanto as linhas como os espaços entre elas servem para indicar as «posições» das notas; no entanto, é evidente

que estes dois grupos de cinco linhas e quatro espaços são insuficientes para incluir todas as notas possíveis. A fim de superar esta dificuldade, acrescentam-se às linhas principais do pentagrama, sempre que necessário, uns pequenos traços, chamados *linhas suplementares*.

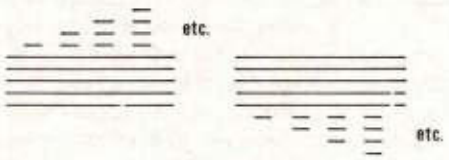



Fig. 6

Essas linhas são reminiscências de uma época em que uma pauta musical tinha mais de cinco linhas.

Para nos situarmos neste mapa musical é necessário termos uma espécie de bússola que nos oriente para, em termos musicais, saber a altura exata das notas. Em música, esta função é desempenhada pelas *claves*, de que existem três tipos: a clave de sol, a clave de fá e a clave de dó.

As claves de sol e de fá são as mais utilizadas. Em geral, emprega-se a clave de sol para as vozes de soprano e contralto e a clave de fá para as vozes graves.

Fig. 7

Os nomes deixam já adivinhar que cada uma destas claves corresponde a uma nota musical definida. O centro do sinal da clave de sol fica situado na segunda linha do pentagrama, indicando que ela é o lugar que a nota sol ocupa.

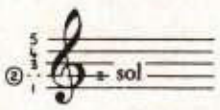



Fig. 8

É fácil determinar a relação entre as outras notas e o sol:

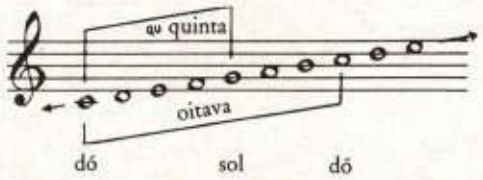



Fig. 9

Observemos que o dó central se situa na primeira linha suplementar inferior e o sol a uma quinta de distância dela; pode, portanto, concluir-se que, uma vez fornecida a clave, cada linha e espaço representa uma nota constante, por conseguinte, uma altura de som fixa.

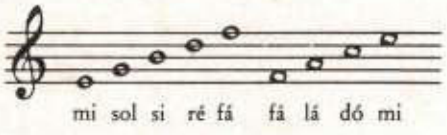



Fig. 10

Clave de fá

O problema de como situar as oitavas graves foi resolvido de maneira semelhante, e para a distinguir da clave de sol, utilizou-se uma nova clave — a de fá. A curva e os dois pontos (colocados por cima e por baixo da quarta linha) indicam que, com a clave de fá, a quarta linha do pentagrama é o lugar da nota fá. A posição das outras notas em relação ao fá pode ser determinada da maneira anteriormente exposta para a clave de sol.

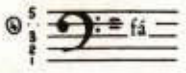


Fig. 11

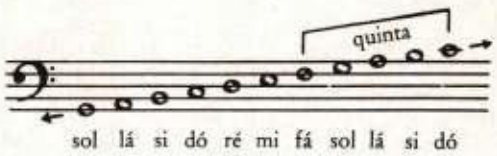



Fig. 12

O reaparecimento do dó central na clave de fá, desta vez na primeira linha suplementar superior, prova como estas duas oitavas se unem sem solução de continuidade.

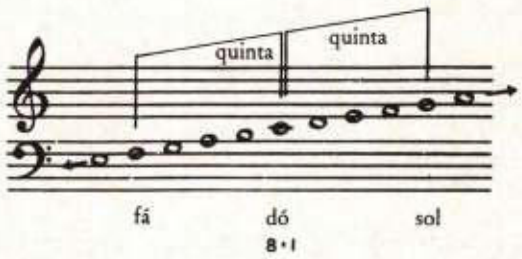


Fig. 13

Na música para violino, piano e outros instrumentos é, por vezes, necessário escrever notas muito agudas ou muito graves, o que implicaria o uso de um número excessivo de linhas suplementares, que acabariam por cansar a vista. A solução do problema consiste em assinalar essas notas com o símbolo *8.ª* por cima ou por baixo delas, indicando, assim, que devem ser cantadas ou tocadas uma oitava mais aguda ou mais grave.

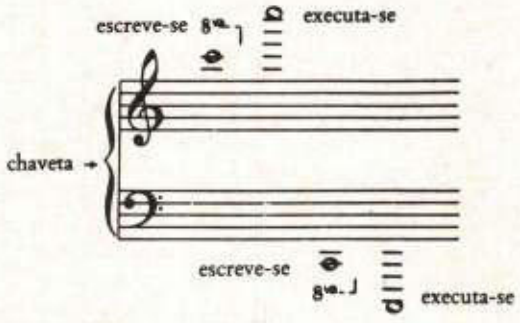



Fig. 14

Nas partituras para piano e para outros instrumentos ou vozes, em que as partes se complementam, a unidade destas é representada por uma *chaveta*.

Claves de dó

A partir de meados do século XVIII, o uso das claves de dó foi perdendo importância, embora duas delas continuem sendo empregadas com freqüência em música vocal e instrumental. São a clave de dó na terceira linha e a clave de dó na quarta linha. Uma vez compreendido o princípio das claves de sol e fá anteriormente explicado, a utilização destas duas novas claves não apresenta a menor dificuldade. O centro do sinal da clave de dó na terceira fica na terceira linha do pentagrama, enquanto o centro da clave de dó na quarta fica na quarta linha do pentagrama.

Fig. 15

Ambas as claves de dó indicam a posição do dó central. Na figura 16 estão ilustradas as duas claves em relação ao pentagrama e às claves de sol e de fá.

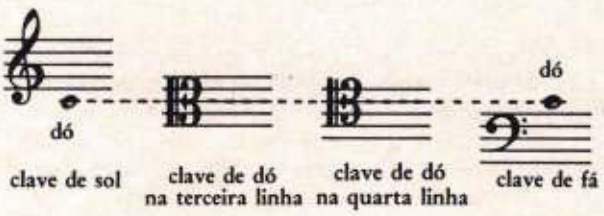


Fig. 16

O uso freqüente das claves de dó deve-se a ser possível evitar um excesso de linhas suplementares.

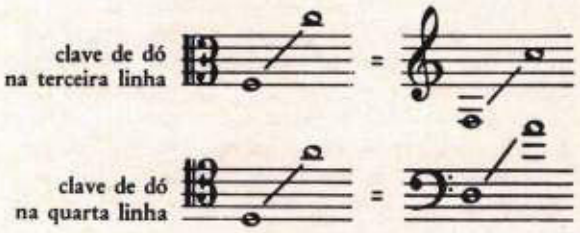


Fig. 17

A duração dos sons

A música decorre no tempo; portanto, os músicos devem tratá-la não só em função da altura mas também da *duração* e decidir se os sons irão ser breves ou longos, consoante o objetivo artístico que se pretende atingir.

Já vimos que, para representar um som, além de o «designarmos» por uma sílaba, utilizamos um pequeno sinal oval chamado *nota* (ver pág. 6). Do ponto de vista gráfico, há dois tipos de notas: as de oval branca e as de oval preta (não se deve confundir uma nota branca ou uma nota preta de um pentagrama com uma tecla branca ou uma tecla preta de um piano).

As notas têm uma dupla função: indicar a altura do som, conforme a linha ou espaço do pentagrama onde se situam, e, por outro lado, assinalar a sua duração, consoante a respectiva figura. Como? Por meio de uma simples progressão geométrica.

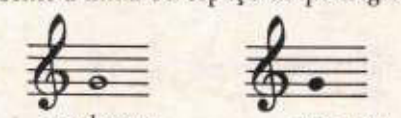


Fig. 18

Atualmente, a figura de maior duração que, em geral, se emprega é a *semibreve,* que serve de unidade básica de duração. Por sua vez, a semibreve divide-se em 2 mínimas, 4 semínimas, 8 colcheias, 16 semicolcheias, 32 fusas e 64 semifusas. (No plano teórico é possível uma nova divisão, mas, musicalmente falando, a de 128 unidades é já tão invulgar que pode citar-se apenas como mera curiosidade: o segundo andamento da sonata de piano, op. 81, de Beethoven contém um exemplo desta divisão). Com exceção da semibreve, as figuras distinguem-se entre si pelo uso de *hastes* e *caudas* aplicadas às ovais brancas ou pretas. O diagrama que se segue mostra as divisões possíveis, consoante a duração do som ou o valor relativo das figuras que a representam.

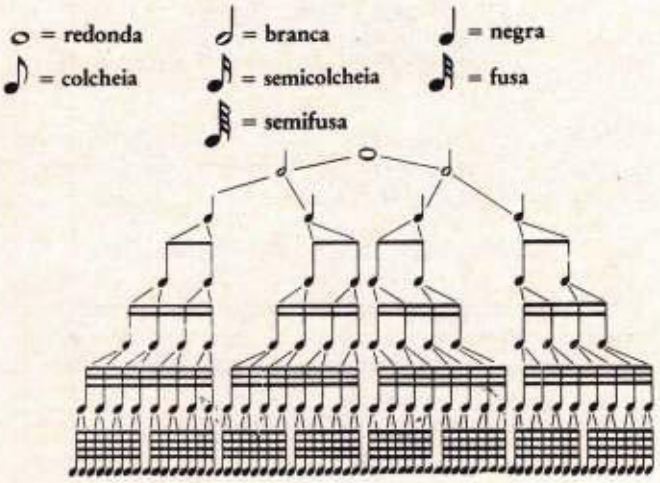


Fig. 19 Duração relativa das figuras

O leitor talvez se aperceba de que, em algumas partituras, se utiliza uma nota ainda mais comprida do que a semibreve: é a *breve* ( ), cuja duração é duas vezes maior do que a daquela.

Quando aparecem no pentagrama várias notas seguidas, costumam unir-se as hastes da seguinte maneira:

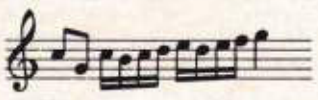


Fig. 20

Convém abrir aqui um pequeno parênteses para referir como se devem escrever as notas no pentagrama. É fundamental que a escrita seja legível, ou seja, que se procure alcançar a maior clareza possível e se agrupem as notas de forma que representem sempre uma unidade reconhecível. Assim, na figura 21-*a*, a posição não é correta, porque não se vê claramente se a nota si fica situada na terceira linha ou entre a segunda e a terceira. A figura 21-*b* representa a escrita correta.

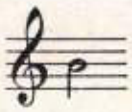


Fig. 21 (a)

Fig. 21 (b)

Existe um acordo, segundo o qual as hastes correspondentes às notas situadas abaixo da terceira linha do pentagrama se devem escrever à direita e para cima da nota; traçam-se à esquerda e para baixo das notas, quando estas estão situadas na terceira linha do pentagrama ou acima dela.

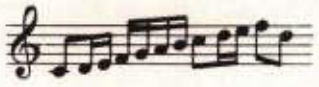


Fig. 22

Todavia, quando é necessário agrupar várias notas de pequeno valor, podem unir-se as hastes por meio de barras, independentemente de estarem situadas acima ou abaixo da terceira linha.

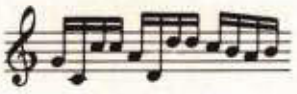



Fig. 23

No que diz respeito ao canto, em que o som e a letra aparecem ao mesmo tempo, é costume escrever uma nota independente para cada sílaba.

Pontos de aumentação, ligadura e suspensão

Para indicar o prolongamento do valor temporal de uma figura, utilizam-se um ou dois pontos de aumentação, a ligadura e a suspensão. Colocado à direita de uma nota, o *ponto de aumentação* acrescenta-lhe exatamente metade do seu valor primitivo. Assim:

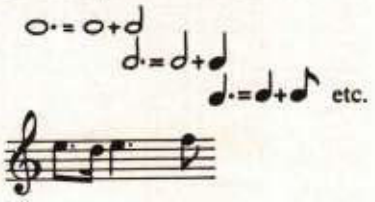



Fig. 24

No caso de dois pontos de aumentação, o segundo acrescenta à nota metade do valor do primeiro. Daí que, para calcular uma mínima com dois pontos de aumentação, se some à duração dessa mínima metade dela (uma semínima) mais metade desta última (uma colcheia).

A *ligadura* de prolongação é uma linha ligeiramente curva⁀que serve para ligar ou unir duas notas consecutivas *à mesma altura*. Por conseguinte, a duração da primeira nota prolongar-se-á exatamente o valor temporal da figura que a ela estiver ligada. Por uma questão de clareza, é, em geral, preferível utilizar notas ligadas do que notas com pontos de aumentação (ver como exemplo a fig. 44-*c*).

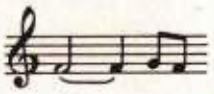


Fig. 25

O sinal de *suspensão*, cuja forma é 𝄐, indica que se deve prolongar, sem rigor definido, a duração da nota assinalada deste modo. Em regra, dá-se-lhe o dobro da sua duração normal, embora possa manter-se mais ou menos tempo, consoante o gosto musical. O sinal de suspensão aparece com freqüência no final de uma composição.

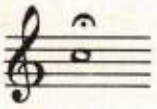



Fig. 26

Silêncios ou pausas

Numa conversa, podemos, por vezes, sublinhar a nossa intenção, recorrendo a uma breve pausa depois de uma palavra ou de uma frase. De qualquer modo, precisa-se sempre de um certo tempo para respirar e pensar antes de prosseguir. Em música, esses silêncios indicam-se por meio de um sinal denominado *pausa*, cujo princípio é muito simples: a cada figura corresponde uma pausa, com duração igual.

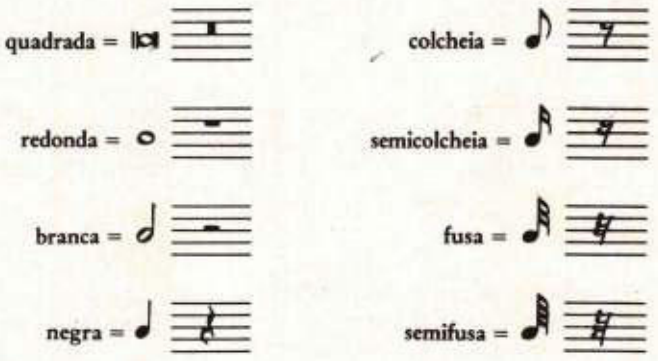


Fig. 27

Devemos notar que a pausa da semibreve se coloca imediatamente *por baixo* da quarta linha, enquanto a da mínima se escreve *em cima* da terceira linha. As pausas, tal como as notas, podem escrever-se com pontos de aumentação e notar-se com o sinal de suspensão, mas nunca se unem por ligadura.

Ritmo

A simples observação da natureza constitui um primeiro testemunho da presença do ritmo no universo. A alternância dos dias e das noites, o contínuo vaivém das ondas do mar, o bater do coração, a nossa respiração, tudo sugere que o ritmo está intimamente relacionado com qualquer movimento que se repita regularmente no tempo. Este ritmo pode ser detectado na própria conversa cotidiana, mas é sobretudo na poesia, onde as palavras e as sílabas estão mais ou menos agrupadas segundo uma ordem rigorosa, que nos tornamos conscientes da sua existência. Eis o primeiro verso de um soneto de Shakespeare:

Farewéll! thou árt too déar for my posséssing...

Os acentos indicam os lugares onde o ritmo é mais forte.

Em música, provavelmente o campo onde o ritmo atinge a sua mais elevada sistematização consciente, este pulsar regular, ou *tempo*, aparece em grupos de dois ou de três e nas correspondentes combinações compostas. O tempo acentuado é o primeiro tempo de cada grupo. A unidade métrica que vai de um acento ao seguinte é o *compasso*, que se delimita com linhas verticais que atravessam todo o pentagrama, colocadas antes de cada primeiro tempo acentuado. São as *barras de divisão*. Uma *barra dupla* indica o fim de uma peça musical ou de uma parte dela.

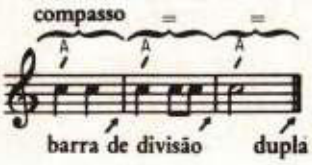



Fig. 28

Tempo binário

Quando os tempos aparecem em grupos de dois, alternando um primeiro tempo forte com um segundo tempo fraco, temos um compasso binário ou de dois tempos, que se indica por meio do número 2 escrito à frente da clave e entre a terceira e a quinta linhas do pentagrama.

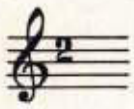



Fig. 29 (a)

Para indicar a figura que há de servir de unidade básica de tempo, escreve-se um segundo número por baixo do primeiro. Na figura 29-*b*, o número 4 indica que a unidade básica é a semínima.

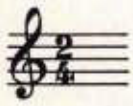



Fig. 29 (b)

Ambos os números, sob a forma de quebrado, constituem a *fração do compasso*. A tabela que se segue contém as frações de tempo binário mais freqüentes:

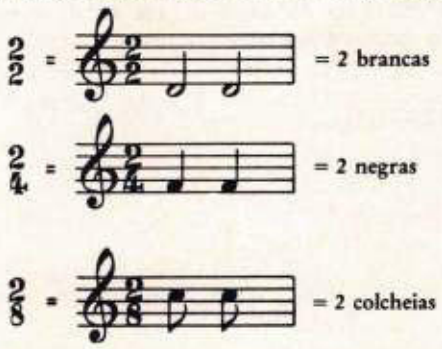


Fig. 30

A figura 31 oferece-nos um exemplo de tempo binário empregado por Beethoven:

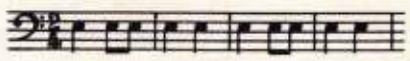


Fig. 31 Beethoven: 7.ª sinfonia, segundo andamento

Tempo ternário

Quando os tempos aparecem em grupos de três, ou seja, com um primeiro tempo forte seguido de dois tempos relativamente fracos, temos um tempo ternário.

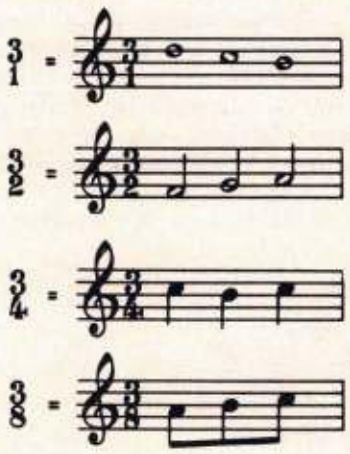



Fig. 32

Como é óbvio, a valsa tem tempo ternário. Ao longo dos séculos, este compasso foi utilizado com muita freqüência em música de dança, como o minueto.

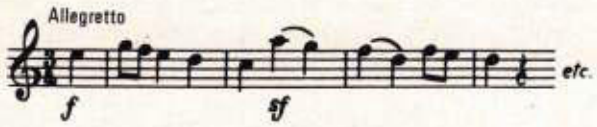



Fig. 33 Haydn: sinfonia n.º 97, em dó maior

Tempo quaternário

Pode descrever-se o tempo quaternário como um tempo binário duplo, onde aparecem dois grupos de dois tempos ou dois grupos de dois tempos binários, com um acento secundário no terceiro tempo.

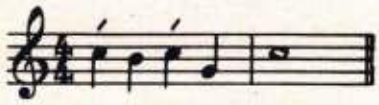


Fig. 34

Os compassos quaternários mais freqüentes e as respectivas frações são:

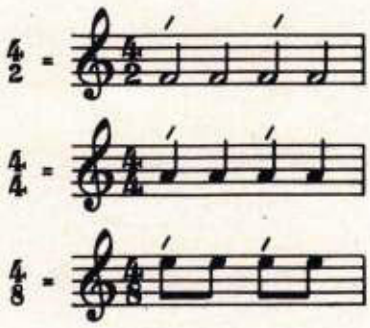



Fig. 35

Em vez de 4/4, escreve-se, por vezes, o sinal *C*, também chamado «compassinho»; esse sinal é, porém, apenas uma reminiscência da época em que, devido à sua analogia com a Trindade, o tempo ternário era considerado o compasso «perfeito» e representado por um círculo; ora como o tempo quaternário era tido como «imperfeito», essa a razão por que o seu símbolo é um círculo incompleto.

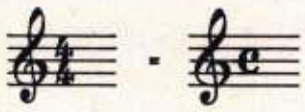


Fig. 36

Os primeiros quatro compassos de um coral muito conhecido de Bach, *Herzlich tut mich verlangen*, constituem um bom exemplo de quaternário. Preste-se atenção ao sinal de compasso, aos sinais de suspensão e à *barra de repetição*, que indica que se deve repetir a frase:

Fig. 37

Este exemplo ilustra também o seguinte princípio: se o primeiro compasso de uma peça estiver incompleto relativamente à sua medida, o último deve proporcionar o valor de tempo que lhe falta, dando assim simetria ao conjunto.

Na figura 37, o «anacruse» do começo é completado pelo valor da nota do último compasso.

Tempos compostos

Todos os compassos até aqui referidos são compassos *simples*.

Quando o «numerador» de um compasso se multiplica por três, temos um compasso *composto*. Por exemplo, um 2/4 converte-se em 6/4, isto é, divide-se cada metade do compasso em três partes iguais.

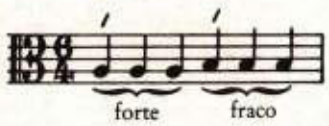



Fig. 38 Note-se a clave de dó na terceira linha

Entre os compassos compostos binários, os mais freqüentes são:

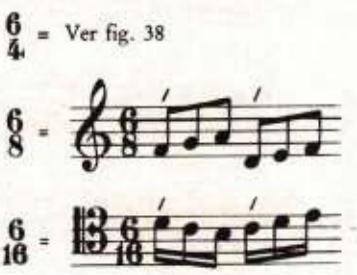



Fig. 39 Note-se a clave de dó na quarta linha

A figura 40 é um exemplo de compasso composto binário.

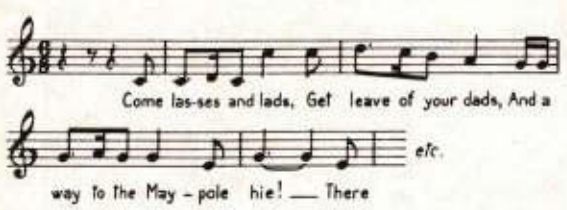



Fig. 40

Tal como ilustra a figura 41, um tempo de 12/8 pode ser tanto um compasso composto binário como um compasso composto quaternário, conforme a colocação dos acentos.

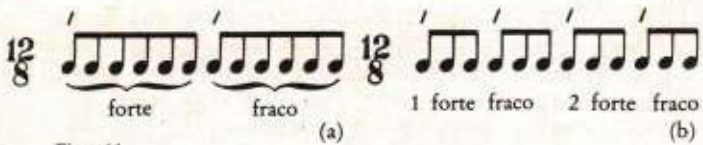


Fig. 41

O início da *Paixão segundo S. Mateus*, de Bach, é uma das mais nobres melodias que até hoje se escreveram em compasso composto quaternário.

Entre os compassos compostos ternários, os mais utilizados são:

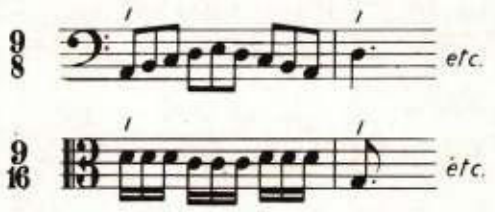



Fig. 42

O ritmo assimétrico aparece quando o número de tempos do compasso é de cinco ou de sete. Consegue-se esse ritmo combinando um tempo binário com outro ternário, por exemplo 3 + 2 = 5 ou 2 + 3 = 5; 4 + 3 = 7 ou 3 + 4 = 7 ou 2 + 3 + 2 = 7. Em cada um destes exemplos, o acento interior mudaria consoante as combinações. Estas formas rítmicas aparecem de maneira espontânea na música folclórica do Centro e do Leste da Europa, por exemplo na Bulgária, Hungria e Rússia, bem como na Ásia. Encontram-se também numerosos exemplos deste ritmo na música moderna, sobretudo nas obras de Stravinski e Bartók. Os compassos mistos mais freqüentes são:

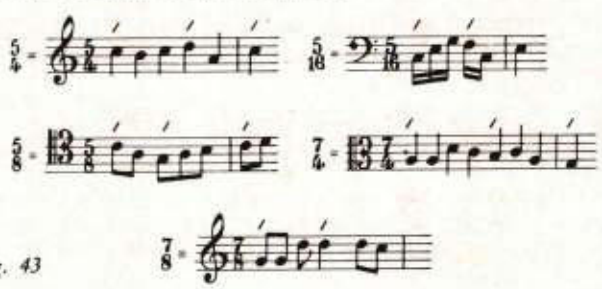
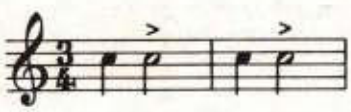


Fig. 43

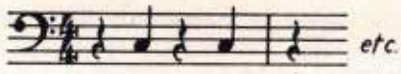
Outras alterações rítmicas

Nenhum compositor se contenta com escrever em compassos de ritmos rigidamente definidos; na música, tal como na poesia, uma parte importante do trabalho criativo consiste em «variar» a posição do acento. O uso do ritmo assimétrico, acima exposto, é uma maneira de introduzir variedade na composição. Outro recurso, aliás bastante mais freqüente, é a *síncopa*, que se utiliza em todos os gêneros de música. Sincopar consiste em alterar deliberadamente o acento normal de um compasso, isto é, em acentuar um tempo fraco em vez de um tempo forte para produzir um efeito de tensão e emoção. A síncopa apareceu pela primeira vez na arte musical européia durante a época da *Ars Nova* francesa, e desde então tem desempenhado um papel constante tanto na música «erudita» como na «ligeira». Hoje em dia verifica-se o seu uso «dionisíaco» em toda a música de *jazz*.

Os quatro métodos mais comuns de variar o ritmo são:



a) Acentuar os tempos fracos



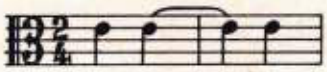
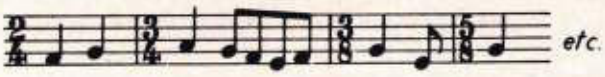
b) Substituir os tempos fortes por pausas

c) Ligar um tempo fraco ao tempo forte seguinte

d) Introduzir uma mudança súbita de compasso, fazendo, portanto, variar o «ritmo» normal

Fig. 44

A figura 44-*d* serve igualmente para avisar o leitor de que, cada vez que se muda de compasso, se deve indicar explicitamente a nova fração.

Também acontece, com freqüência, aparecerem *figurações de notas irregulares* num ritmo normal. Entre elas, as mais utilizadas são a *bisina*, a *tercina*, a *quatrina*, a *quintina*, a *sextina* e a *septina*.

Representam-se sempre por um número escrito por cima ou por baixo desses grupos de notas, como, por exemplo:

quintina:

e, para maior clareza, junta-se-lhe também uma linha curva

ou ligadura:

Para interpretar estas figurações, temos de dividi-las proporcionalmente à unidade básica do compasso a que pertencem.

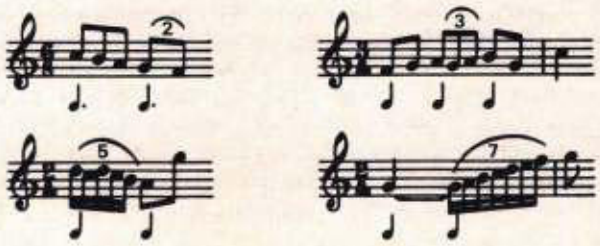



Fig. 45

Os ornamentos em música

Em música, tal como nas outras artes, ornamento é aquilo que se acrescenta à obra principal para a adornar. O seu uso mais espontâneo deve-se aos camponeses de vários países que costumam adornar o canto, de uma maneira intuitiva e improvisada, por meio de grupos de notas chamadas *melismas*. Na arte dos sons, as notas de ornamento são utilizadas com um objetivo específico e aparecem distintamente representadas na notação. Os ornamentos musicais mais usados são a *apojatura*, a *acicatura* ou *apojatura breve*, o *mordente*, superior ou inferior, o *grupeto* e o *trilo*. A figura 46 mostra como se escrevem estes ornamentos e como devem ser executados:

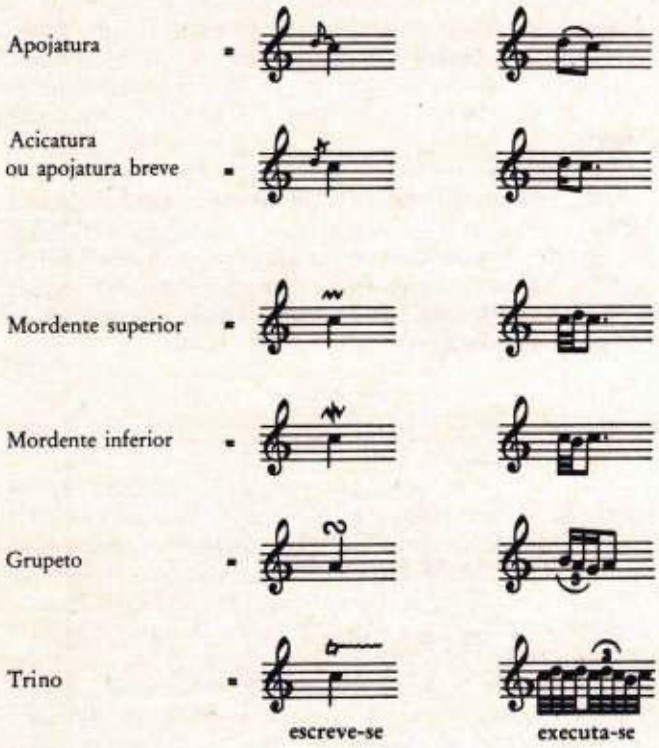



Fig. 46

Agógica

São o ritmo e a *agógica*, ou seja, a variação de andamento, que dão vitalidade e temperamento a uma obra musical, podendo até dizer-se que, juntos, constituem o seu sistema nervoso, na medida em que determinam o «caráter» de uma composição.

As indicações ou termos de andamento empregam-se para representar o aumento ou diminuição da *velocidade*, de muito lenta para muito rápida. Para indicar o andamento de uma composição musical, escreve-se por cima do pentagrama um dos seguintes termos, com os respectivos aumentativos e diminutivos, geralmente em italiano:

Grave: muito lento
Lento: muito vagaroso
Largo: amplamente
Larghetto: amplamente, mas menos do que *largo*
Adagio: devagar
Andante: velocidade moderada, a passo
Moderato: velocidade moderada
Allegretto: mais para o rápido
Allegro: rápido
Vivace: vivo, mais depressa que *allegro*
Presto: muito rápido
Prestissimo: o mais rápido possível

A indicação de *alla breve*, também traduzida pelo sinal ¢ , é apenas uma outra maneira de escrever o compasso 2/2.

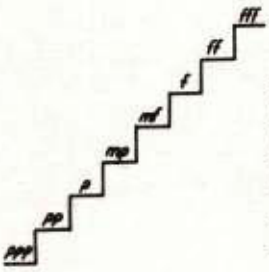
Para descrever pormenorizadamente o andamento em música, podem utilizar-se muitas outras palavras e frases. Entre elas, citaremos algumas das mais freqüentes: *giusto*, justo; *assai*, bastante; *molto*, muito; *con moto*, com movimento; *sostenuto*, sustentado; *ma non troppo*, mas não muito; *con fuoco*, fogoso.

A partir de Beethoven, muitos compositores especificam, além da indicação do andamento, a numeração do metrônomo para fixar a velocidade exata, enquanto outros indicam apenas a medida do metrônomo. (O metrônomo é um instrumento mecânico que mede o número de figuras por minuto a uma velocidade determinada.) Stravinski, por exemplo, indica o andamento do primeiro tempo da sua sinfonia em três andamentos por um simples ♩ /160, isto é, 160 semínimas por minuto.

As mudanças de andamento indicam-se por meio dos termos tradicionais italianos: *più allegro*, mais depressa; *meno mosso*, mais devagar; *accelerando*, acelerando; *stringendo*, cerrando; *rallentando*, retardando; *ritenuto*, retido; *rubato*, flexibilidade no movimento regular; *tempo primo (tempo I = a tempo)*, voltar ao movimento inicial da composição.

Dinâmica

Já vimos como o volume de um som depende da amplitude da vibração. Assim, quanto mais intensa for a estimulação de um corpo vibrátil, mais forte será o som produzido, e vice-versa. Quando premimos o teclado de um piano, produzimos sons mais fortes ou mais fracos, consoante a força com que o fizermos. A nossa energia é transmitida às cordas produtoras de som por meio do mecanismo do teclado. A gama de sons, que vai dos muito fracos aos muito fortes, divide-se em vários graus de volume, que se representam por meio de *indicações* ou *termos de dinâmica*.



fff = *molto fortissimo*, com a máxima força
ff = *fortissimo*, muito forte
f = *forte*, forte
mf = *mezzo forte*, meio forte
mp = *mezzo piano*, meio piano
p = *piano*, suave
pp = *pianissimo*, muito suave
ppp = *molto pianissimo*, o mais suave possível

Estas indicações escrevem-se, em geral, por baixo do pentagrama, a fim de precisar o grau de força ou suavidade com que as notas devem ser tocadas.

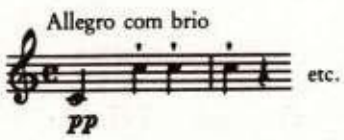


Fig. 47 Beethoven

Numa composição musical, a transição de um grau de intensidade dinâmica para outro pode ser gradual ou repentina. Essas mudanças de intensidade indicam-se escrevendo as instruções ou os sinais requeridos por baixo das notas, sempre que isso for necessário. Com este objetivo, podem combinar-se duas indicações, por exemplo, *fp*, que quer dizer forte seguido de piano. Também se emprega a palavra italiana *subito (sub.)*, cujo significado é óbvio; por exemplo, *p sub.*, subitamente piano. As palavras *più* = mais e *meno* = menos são igualmente utilizadas para sugerir uma alteração do volume; por exemplo, *più forte* = mais forte; *meno piano* = menos piano. É freqüente indicar a transição gradual por meio de um sinal em forma de ângulo ou pelas palavras *crescendo (cresc.)* = aumentando; *decrescendo* ou *diminuendo (decresc., dimin.* ou *dim.)* = diminuindo; *morendo* ou *smorzando* = morrendo, extinguindo-se.

Outras Indicações de «expressão»

Existem ainda outros sinais para conseguir certos efeitos especiais em música. Os de uso mais freqüente são: ê , que indica uma acentuação especial ou *sf, sfz (sforzando* ou *sforzato)*, isto é, um acento súbito e intenso na nota; ê , que indica *staccato*, um som curto, destacado e picado; ê , que indica *staccatissimo*, um som ainda mais picado, que lhe retira parte do valor; ê , que indica *tenuto (ten.)*, que significa que deve manter-se a nota durante o valor exato de seu tempo, dando-lhe, além disso, um certo apoio e acento. Estas indicações de expressão colocam-se por cima ou por baixo da nota a que se referem. O sinal de ligadura ⌒ (ligadura de expressão), colocado por cima ou por baixo de duas ou mais notas, indica que devem ser tocadas de um só fôlego, como uma unidade ligada, ainda que não tenham a mesma altura de som. Em italiano, este sinal denomina-se *legato*. Por vezes, a maneira de interpretar a música é sugerida por um objetivo, tal como *cantabile*, cantável; *sostenuto*, sustido, sustentado; *dolce*, doce; *giocoso*, jocoso; *maestoso*, majestoso; *grazioso*, gracioso, e *animato*, animado.

Até aqui vimos a estrutura física da música e como se escrevem os sons musicais. Examinaremos agora mais pormenorizadamente o material com que a música trabalha, a fim de vermos com exatidão como se relacionam entre si as diferentes notas que integram uma oitava; em que consistem, de fato, as características do sistema musical europeu.

Tons e meios-tons

O teclado de um piano apresenta dois tipos de teclas: pretas e brancas. Já vimos que uma oitava tocada apenas nas teclas brancas, por exemplo de um dó ao seguinte, inclui oito notas consecutivas: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. Porém, ao tocarmos estas notas, excluímos as teclas pretas. Se voltarmos a tocar a mesma oitava, mas desta vez incluindo as teclas pretas, verificaremos que algumas das teclas brancas estão separadas entre si por teclas pretas, ao passo que outras não. Isto mostra que entre duas teclas brancas consecutivas pode haver uma distância maior ou menor. A maior designa-se por *tom inteiro* (ou simplesmente *tom*), a menor, por *meio-tom*.

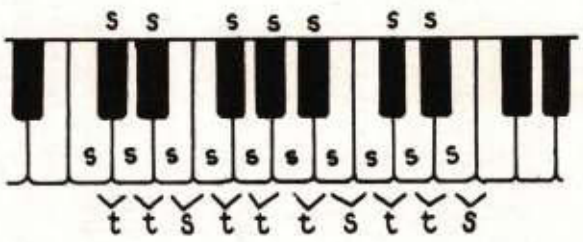


Fig. 48

Na música ocidental, o menor intervalo que se utiliza entre dois tons é o meio-tom. No piano, a distância de

um meio-tom é a que se encontra entre uma tecla e *a que se lhe segue*, quer seja a imediatamente superior, quer a imediatamente inferior.

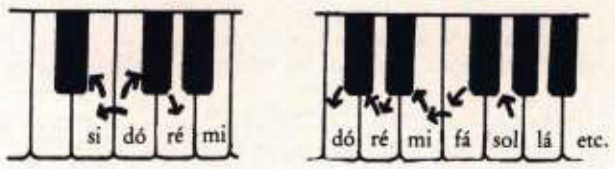


Fig. 49

Sustenidos, bemóis e bequadros

Os sinais utilizados para elevar ou baixar o som de uma nota em meio-tom são as alterações (ou acidentes) chamadas *sustenidos* e *bemóis*, que se escrevem assim: ♯ (sustenido) e ♭ (bemol) e se colocam logo antes da nota que modificam. Assim, o dó com o sinal de sustenido é dó sustenido; ré com sinal de sustenido é ré sustenido, etc. Da mesma maneira, lá com o sinal de bemol é lá bemol; si com o sinal de bemol é si bemol, etc.

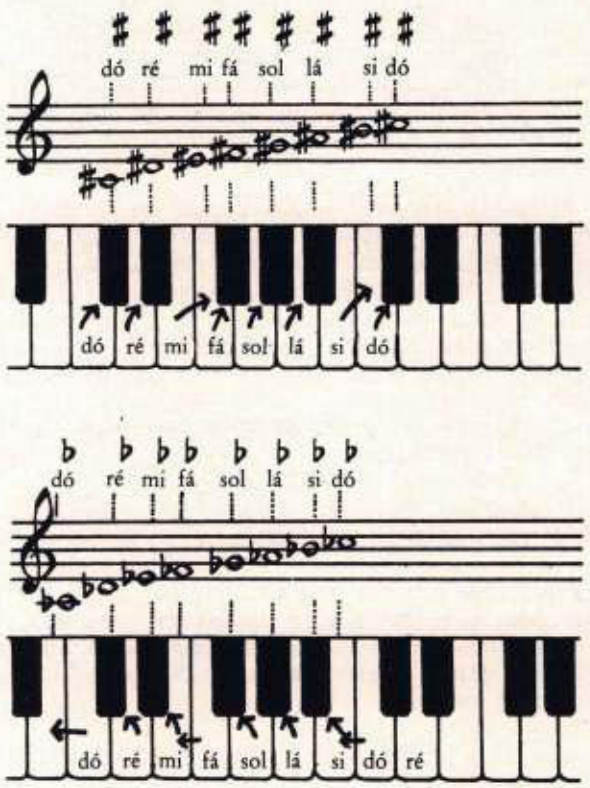


Fig. 50

Quando é necessário alterar uma nota dois meios-tons, ou seja, um tom inteiro, emprega-se o sinal de duplo sustenido (𝄪 ou ×) ou duplo bemol (𝄫).

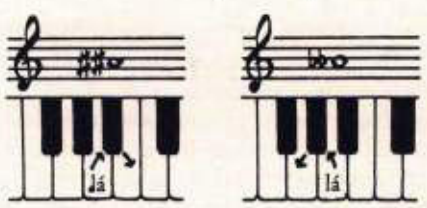


Fig. 51

O sinal de bequadro (♮) usa-se para reajustar uma nota anteriormente alterada pelo sinal de sustenido ou de bemol à sua altura original, por exemplo para passar de fá sustenido a fá natural ou de si bemol a si natural.

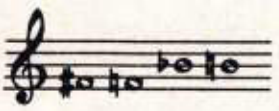


Fig. 52

Escalas

Já vimos que a distância entre, por exemplo, um dó e o seguinte, ou um ré e o seguinte, é um intervalo de uma oitava. Uma escala é apenas uma progressão de notas em sentido ascendente ou descendente, desde uma nota qualquer até à sua oitava. A palavra «escala» sugere o paralelismo entre as notas musicais (ou graus de uma escala musical) e os degraus de uma escada. Existem muitos tipos de escalas. Entre eles, podemos citar a *escala pentatônica* (de cinco sons), a *sa-grama hindu*, a escala árabe de *17 tons*, a escala de *tons inteiros*, etc. A escala fundamental da música européia é a *escala diatônica*, de sete notas, formada por uma série de tons e meios-tons dentro de uma oitava. A origem do sistema de escalas utilizado na Europa remonta provavelmente aos gregos, que costumavam designar as escalas pelos nomes das regiões, por exemplo: dórica, frígia, lídia e mixolídia. Estas escalas principais dos gregos consistiam numa sucessão característica de tons e meios-tons dispostos por ordem *decrescente*.

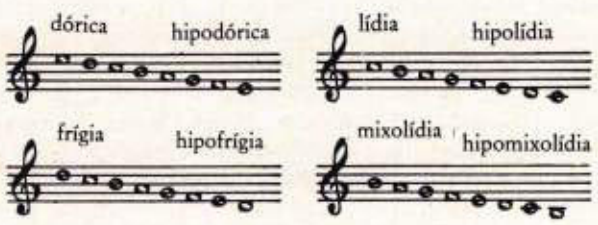



Fig. 53

Cada uma destas escalas entroncava noutra situada uma quinta abaixo dela. Eram ambas designadas pelo mesmo nome, mas à segunda juntava-se o prefixo grego *hipo* que significa «abaixo de». Assim, a escala subordinada à dórica é a hipodórica; à lídia é a hipolídia, etc.

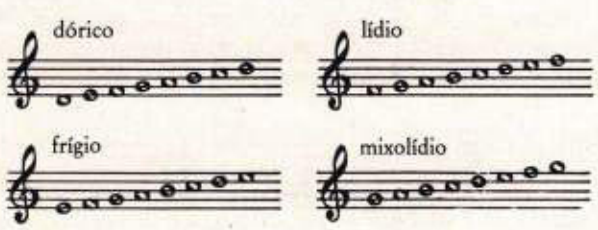



Fig. 54

Os músicos da igreja cristã, influenciados, como é natural, pela cultura grega, herdaram as suas escalas, mas, por um obscuro erro de compreensão, começavam os *modos* (como então se denominavam as escalas) por ré, mi, fá e sol. Por outro lado, e ao contrário do que acontecia com os gregos antigos, as suas escalas tinham um sentido *ascendente*. Por conseguinte, na Idade Média, a escala dórica converteu-se no modo frígio, a escala

frígia no modo dórico, etc. São os chamados *modos autênticos*, que correspondem às escalas «principais» gregas. Os equivalentes medievais das escalas «hipo» gregas são os *modos plagais*, que começam uma quarta abaixo dos seus correspondentes modos autênticos. Adotou-se para elas o prefixo *hipo*. Os modos distinguiam-se não só pela sucessão de tons e meios-tons que caracterizava cada um deles, mas também pela nota *final*, que era a nota mais grave do modo autêntico. Assim, a nota final de uma melodia escrita, por exemplo, no modo mixolídio seria o sol, que era também a do modo hipomixolídio.

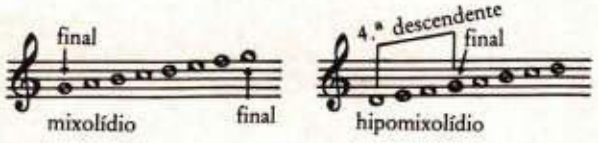



Fig. 55

Os modos eólico e jônico, praticamente idênticos à nossa escala menor e maior, já eram utilizados muito antes de obterem uma aceitação geral, no século XVI. Muitas canções folclóricas, danças, rondós, etc., eram compostas apenas nestes dois modos. A Igreja, porém, raro os usava, provavelmente devido ao seu carácter popular ou ao seu sabor secular. Um exemplo muito conhecido de música antiga inglesa é o cânone *Summer is icumen in:* o seu modo jônico mereceu a desaprovação da Igreja e foi classificado de *modus lascivus* (modo lascivo).

Apesar disso, os modos jônico e eólico foram gradualmente aceitos e serviram de base às nossas escalas atuais. Estas chamam-se *maiores* ou *menores*, consoante a sucessão de tons e meios-tons. Talvez seja esta a melhor ocaisão de chamar a atenção do leitor para um erro freqüente, que consiste em pensar que as escalas vieram primeiro e só depois surgiu a música. Citemos Sir Hubert Parry: «As escalas formaram-se durante o processo de esforço criativo para fazer música e continuam a ser alteradas e modificadas, geração após geração, embora a arte tenha já atingido um elevado grau de maturidade.» Resumindo: a criação artística existe em primeiro lugar, só posteriormente a teoria aparece.

Escalas maiores

Se tocarmos todas as teclas brancas do piano, desde o dó central até ao dó seguinte, temos uma *escala maior*, assim denominada porque possui uma disposição característica de tons e meios-tons.

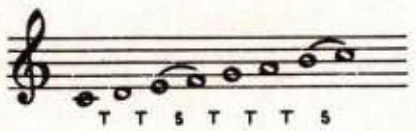



Fig. 56

Diz-se que uma escala é maior quando o intervalo entre o primeiro grau da escala e o terceiro é de dois tons, ou seja, uma *terceira maior*.

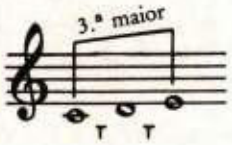



Fig. 57

Cada nota ou grau da escala é representado por um número romano: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII. A primeira nota, chamada *tônica* (ou nota fundamental), é a mais importante da escala.

O grau que se lhe segue em importância é o V, a que se chama *dominante*, pela posição central que ocupa e pela sua função dominante, tanto na melodia como na harmonia.

A *subdominante* é o IV grau da escala, situado uma quinta *abaixo* da tônica (ao passo que a dominante fica uma quinta *acima* da tônica). A função de subdominante é menos influente do que a de dominante.

A nota *sensível* é o VII grau da escala. A sua função, que consiste em conduzir à tônica, situada meio-tom acima dela, tem uma grande importância na música tonal.

A *mediante*, ou III grau da escala, situada a meio caminho entre a tônica e a dominante. O VI grau, chamado *sobredominante*, ocupa posição de mediante entre a tônica, descendo, e a subdominante. O II grau da escala, situado um tom acima da tônica, denomina-se *sobretônica*.

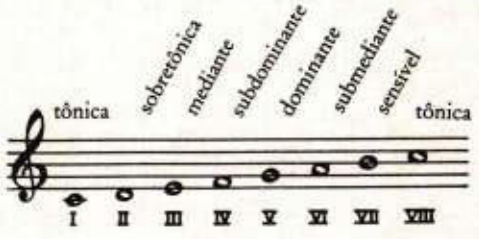



Fig. 58

A maioria das pessoas já teve, pelo menos uma vez, a experiência de, ao cantar uma melodia, se aperceber de que a havia iniciado num tom demasiado agudo ou demasiado grave e ser obrigada a começá-la de novo a uma altura mais adequada à sua voz. Porém, esta mudança de altura não afeta a melodia em si, porque nela a sucessão de intervalos não sofreu qualquer alteração. Pode fazer-se uma experiência semelhante com uma escala. Construamos uma escala maior a partir de sol e não de dó, ou seja:

sol	lá	si	dó	ré	mi...
	t	t	s	t	t

Ao chegar a mi faz falta um tom inteiro, posto que o intervalo entre mi e fá é apenas de meio-tom. Por conseguinte, temos de ampliar o meio-tom mi-fá para um tom: assim, fá converte-se em fá sustenido e completa-se a escala:

sol	lá	si	dó	ré	mi	fá♯	sol
	t	t	s	t	t	t	s

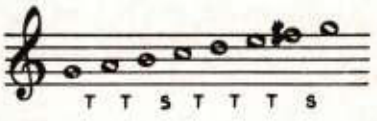


Fig. 59

Se estabelecermos uma comparação entre as duas escalas maiores, a de dó maior e a de sol maior, não poderemos deixar de notar uma semelhança entre elas. A única nota que não é comum às duas escalas é o fá. Mas é ainda mais importante verificar que elas *diferem em altura de som:* a escala de sol maior é uma quinta mais aguda do que a escala de dó maior.

Se tentarmos determinar a escala mais próxima de sol maior, concluiremos que é a de ré maior, já que é apenas necessário alterar uma nota da escala de sol maior: mudar o dó para dó ♯ .

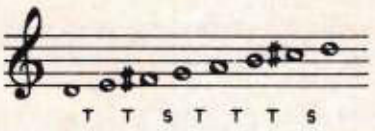



Fig. 60

Isto leva-nos a descobrir uma lei importante e útil da música: a partir da *dominante* de qualquer escala, pode construir-se uma outra, sendo unicamente necessário alterar uma nota da escala original, nota essa que será sempre a sensível da nova escala.

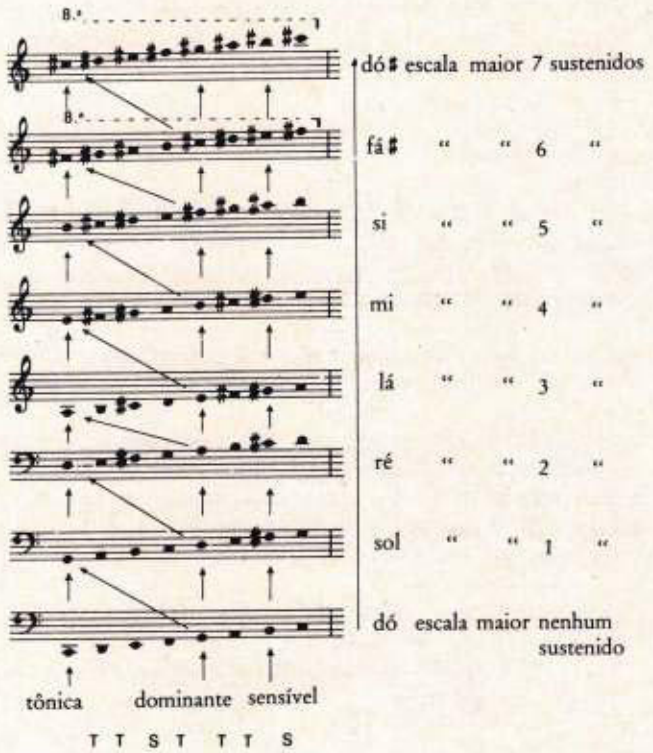



Fig. 61

Já vimos que a subdominante de uma escala é o IV grau ascendente e o V descendente a partir da tônica. Se tocarmos as cinco teclas *descendentes* de um piano, partindo, por exemplo, do dó central, chegaremos a fá, que é a subdominante da escala de dó maior. Se tocarmos uma escala com início nesse fá, o ouvido avisa-nos de que só é preciso mudar uma nota; todas as outras são idênticas às da escala de dó maior. Essa nota é a sensível de dó maior que, alterada por um bemol, se converte na *subdominante* da escala de fá maior.

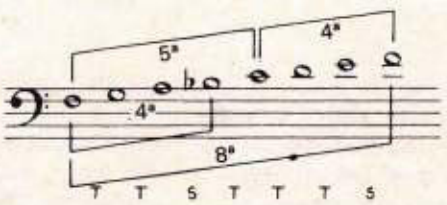



Fig. 62

Do exposto, há que concluir que, partindo da subdominante de qualquer escala, se pode construir uma nova, *alterando por meio de um bemol a sensível da escala anterior.*

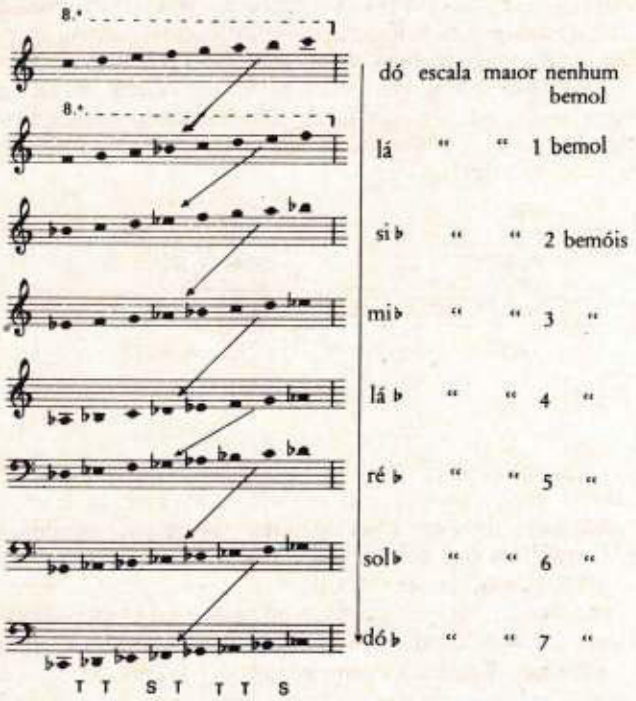



Fig. 63

As escalas da figura 63 são as que se empregam em música. É, no entanto, teoricamente possível construir outras escalas, quer em direção às dominantes quer às subdominantes. O resultado obtido é fascinante: ao chegar aos doze sustenidos e doze bemóis, as escalas que partem de dó, mas em direções opostas, encontram-se de novo, «enarmonicamente», no mesmo dó, formando-se assim um círculo completo, denominado «ciclo das quintas».

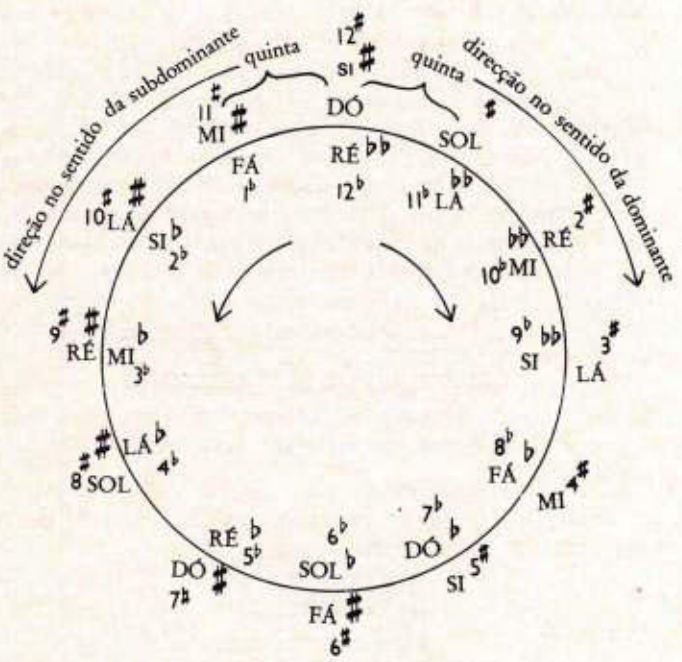


Fig. 64

Notas enarmônicas

Dó seguido do sinal de sustenido é dó sustenido, ré com o sinal de bemol é ré bemol: no piano, estas notas são representadas pela mesma tecla preta, pelo que podemos dizer que são «enarmonicamente» equivalentes. Uma nota inarmônica é comparável a uma palavra que se escreve de várias maneiras, conservando sempre o mesmo significado. O esquema do ciclo das quintas demonstra que tanto o si ♯ como o ré ♭♭ são enarmonicamente equivalentes a dó.

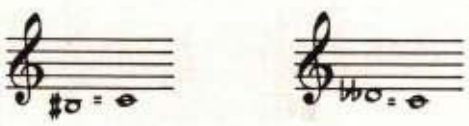


Fig. 65

Tonalidade

A figura 64 ilustra aquilo a que chamamos o *sistema de tonalidades*. Eis que se levanta de novo um problema de carácter linguístico.

Até aqui, a palavra «tom» designava para nós uma nota de piano. Mas ela possui também outro significado muito importante, que não tem qualquer relação com o anterior: emprega-se para definir a tonalidade de uma escala ou de uma obra musical, isto é, para indicar a *tônica* ou *nota fundamental* para onde tendem todas as outras. Daí que digamos que uma peça de música está no *tom* de dó maior ou ré menor, ou, por outras palavras, que dó ou ré são o centro tonal da obra. Assim, a *música tonal* é a música escrita num *sistema tonal* (ou *sistema de tons*), aquela que tem um centro tonal (ou tom fundamental). Basicamente, aquilo que distingue o sistema tonal do modal é o seguinte: a tonalidade depende da altura do som, enquanto a modalidade não; esta depende apenas de certas sucessões características de intervalos.

Armação da clave

Para indicar em que tom está escrita uma composição musical, a solução mais simples não consiste em escrever sempre todas as alterações requeridas (chamam-se *alterações* ou *acidentes* aos sustenidos e aos bemóis) junto das notas, mas sim em inseri-las uma única vez no pentagrama, entre o sinal da clave e a fração do compasso. Por exemplo, para a tonalidade de ré maior, os sustenidos necessários ao fá e ao dó escrevem-se entre o sinal da clave (tanto de sol como de fá) e a fração do compasso, situando-os na linha ou espaço do pentagrama que lhes competem.

Tal colocação significa que estes acidentes iniciais afetam toda a composição, enquanto não forem anulados por outros acidentes ou não se armar a clave de maneira diferente.

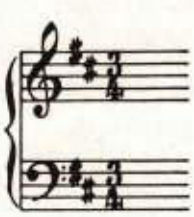



Fig. 66

A figura 67 mostra como se escrevem os sustenidos e os bemóis nos respectivos pentagramas, para todas as escalas maiores, de sol maior até dó ♯ maior e de fá maior a dó ♭ maior.

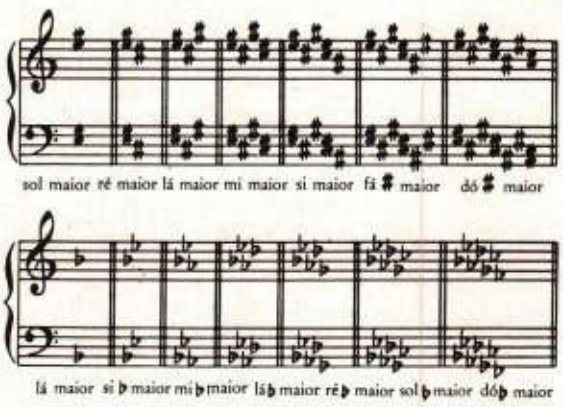



Fig. 67

Escalas menores

Já vimos que o intervalo que caracteriza uma escala maior é o que vai da tônica à mediante; denomina-se *intervalo de terceira maior* e consiste em dois tons inteiros, por exemplo dó ré mi. Numa escala
t t
menor, o intervalo entre a tônica e a mediante é de um tom mais um meio-tom, por exemplo lá si dó. A
t s
este intervalo característico de uma escala menor chama-se *terceira menor*. Se tocarmos todas as teclas brancas do piano a partir do lá, em sentido ascendente, o resultado é uma série de intervalos formada por T S T T S T T e conhecida por *escala menor natural*.

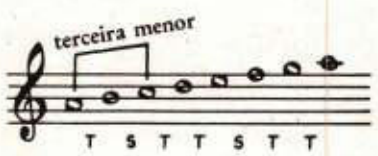



Fig. 68

O intervalo entre o sétimo e o oitavo grau da escala da figura 68 é de um tom; porém, como já sabemos, a sensível deve geralmente ficar meio-tom abaixo da tônica. Para converter o sol em sensível é necessário elevar a nota meio-tom = sol ♯ . Ao fazê-lo, obtemos o modelo característico de uma *escala menor harmônica*.

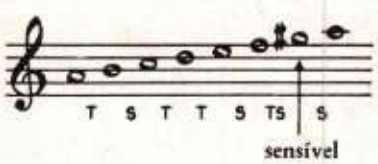



Fig. 69

A cada escala maior corresponde uma escala menor, cuja clave é armada da mesma maneira: a sobredominante de uma escala maior é, por sua vez, a tônica da correspondente *escala menor relativa*. Por outras palavras, se partirmos de uma escala menor, a *mediante* dessa escala passa a ser a *tônica* da correspondente escala relativa maior.

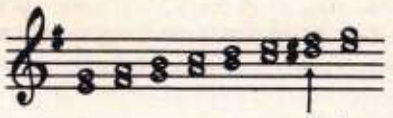


Fig. 70

O sinal de alteração da sensível de uma escala menor [como devemos estar recordados, essa nota teve de ser alterada um meio-tom ascendente (fig. 69)] não se escreve na armação; coloca-se ocorrentemente sempre que a nota sensível apareça. (Os nomes das escalas menores escrevem-se, de um modo geral, com minúsculas.)

Esta relação maior-menor demonstra que a lei anteriormente estabelecida para as escalas maiores (pág. 14) se aplica de maneira idêntica às escalas menores, empregando o mesmo ciclo das quintas. A única diferença existente consiste em que, neste caso, a nota de partida é lá, que constitui o relativo menor da escala de dó maior.

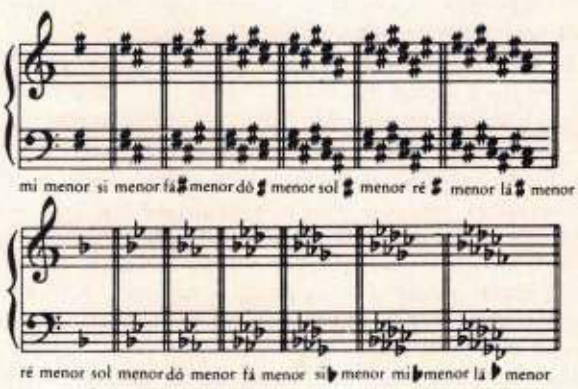



Fig. 71

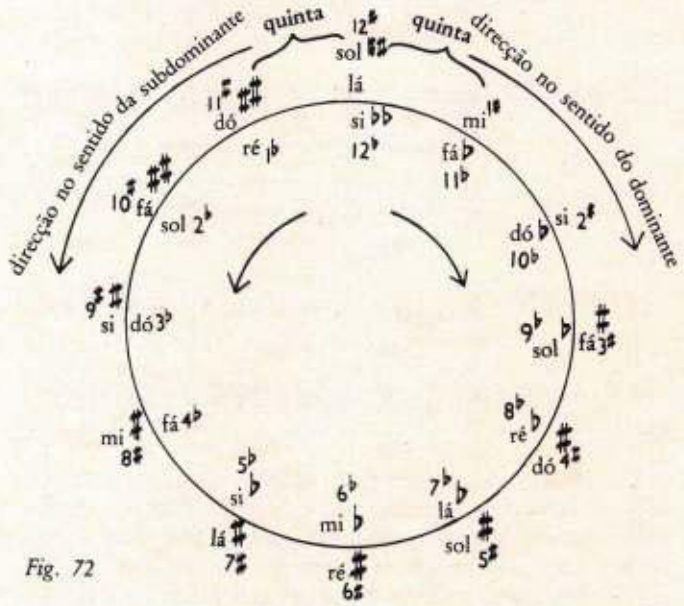


Fig. 72

Melodicamente, o salto de tom e meio entre os graus VI e VII de uma escala menor harmônica pode, por vezes, parecer deselegante. Mas, alterando o VI grau da referida escala menor por meio de um sustenido, a progressão melódica fica equilibrada:

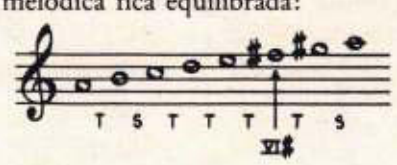



Fig. 73

Os compositores do século XVIII e de épocas posteriores acharam que, melodicamente, era mais suave e aceitável alterar os graus de VI e VII com sustenidos em sentido ascendente e com bemóis em sentido descendente. Designa-se essa escala por *escala menor melódica*.

As escalas menores harmônicas podem, portanto, converter-se em «melódicas» antepondo um sustenido aos graus VI e VII, ao subir, e bemolizando o VII e o VI, ao descer.

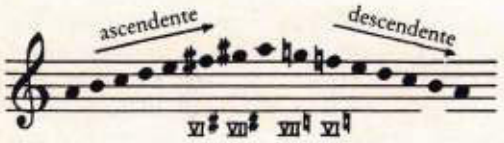


Fig. 74

Convém recordar que, quando uma nota previamente alterada por um sustenido volta a ser natural, o efeito resultante é como se atuasse um bemol; do mesmo modo, se uma nota bemolada se transforma em natural graças ao sinal de bequadro, o efeito é idêntico a tê-la alterado por um sustenido. A redução dos graus VII e VI em sentido descendente não é, no entanto, obrigatória em composição, como se pode verificar, por exemplo, no concerto de dois violinos, em ré menor, de Bach, em que alguns passos descendentes não se alteram.

Escalas cromáticas

Se tocarmos todas as notas — tanto as brancas como as pretas — do piano, a partir de qualquer dó e até à sua oitava, teremos uma sucessão de doze meios-tons. É a escala cromática.

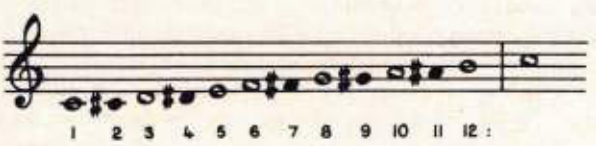


Fig. 75

A escala cromática constrói-se a partir de qualquer nota, em sentido ascendente ou descendente. Para a escrever, é freqüente alterar as notas com sustenidos ao subir a escala e com bemóis ao descê-la.

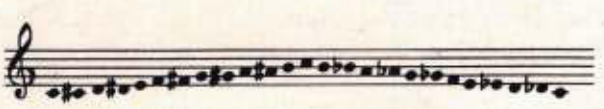


Fig. 76

Há ainda outras duas escalas que merecem a nossa atenção devido ao fato de aparecerem nas obras dos compositores de finais do século XIX e princípios do século XX: são a *escala pentatônica* e a *escala de tons inteiros*.

Escala pentatônica

A escala pentatônica (*penta* = cinco) é formada por cinco notas e pode encontrar-se facilmente no piano,

tocando apenas as teclas pretas, com início em fá ♯ . Deste modo obter-se-á: fá ♯ , sol ♯ , lá ♯ , dó ♯ , ré ♯ . Esta escala, que é uma das mais antigas, surgiu por volta do ano 2000 a. C. Está muito divulgada entre os povos de vários países e serviu de escala básica a numerosas canções folclóricas. Um exemplo muito conhecido de melodia pentatônica é o *Auld Lang Syne* da Escócia.

Escala de tons inteiros

Como o nome indica, a escala de tons inteiros é constituída apenas por intervalos de um tom. Fundamentalmente, existem só duas escalas de tons inteiros: a primeira começa por dó e a outra por dó ♯ (ou pelo seu equivalente enarmônico ré ♭). Qualquer que seja o seu ponto de partida, uma escala de tons inteiros corresponde sempre a uma destas seqüências.

Fig. 77

Embora Liszt a tivesse já empregado nas suas composições, a sua utilização está muito ligada a Debussy. A falta de meios-tons (portanto, a ausência da sensível) faz que esta escala tenha qualquer coisa de vago e nebuloso, pelo que era muito adequada à linguagem dos impressionistas.

Intervalos

Já aqui se nos deparou a palavra «intervalo», que definimos como a diferença de altura de som entre duas notas. Na rubrica sobre notações e escalas, vimos também vários exemplos de intervalos — a oitava, a quinta, a quarta e a terceira. Citaremos agora resumidamente os vários intervalos existentes, que analisaremos em pormenor.

Atribuímos a cada grau da escala um número romano: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII. A tônica é representada pelo número romano I. Ora bem, esses mesmos números romanos servem igualmente para indicar os intervalos. O primeiro, um pseudo-intervalo formado pela tônica e a sua dupla, chama-se *uníssono* (= um som). Também se emprega a palavra «uníssono» quando duas ou mais vozes ou instrumentos cantam ou tocam à mesma altura de som ou na oitava correspondente. O intervalo seguinte, entre I e II, é uma segunda; entre I e III, uma terceira; entre I e IV, uma quarta, etc.

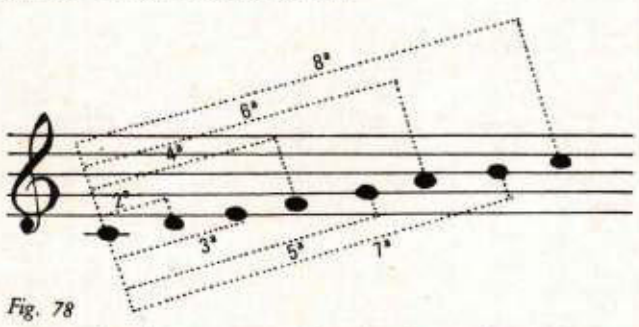


Fig. 78

Esta classificação numérica dos intervalos é bastante grosseira. Como já anteriormente vimos, ao estudarmos as escalas maiores e menores, um intervalo de terceira pode ser maior ou menor, consoante o número de tons e meios-tons que entram na sua formação. Isto mostra-nos que, além das distinções numéricas de um intervalo, existem diferenças qualitativas, que podem classificar-se em cinco tipos: *perfeito* ou *justo*, *maior*, *menor*, *aumentado* e *diminuto*.

Os intervalos «justos» são o uníssono, a quarta, a quinta e a oitava. Os restantes intervalos, ou seja, a segunda, a terceira, a sexta e a sétima, são intervalos «maiores». Quando um intervalo maior é reduzido meio-tom, temos um intervalo «menor»; assim, o intervalo de dó a mi é de terceira maior, mas o de dó a mi ♭ é de terceira menor; o de dó a ré é de segunda maior, mas o de dó a ré ♭ é de segunda menor, etc. Já vimos que a proporção entre as freqüências de duas notas situadas na extremidade de uma oitava é de 1 : 2. Também se podem calcular as proporções entre as freqüências dos intervalos: 2 : 3 no caso da quinta; 3 : 4 no da quarta; 4 : 5 no de terceira maior; 5 : 6 no da terceira menor; 8 : 9 no de um tom inteiro. Note-se que os intervalos justos se caracterizam por proporções mais simples.

Já falamos de *aumentação* quando se acrescenta um meio-tom a um intervalo justo ou maior. Por exemplo, de dó a sol vai uma quinta justa (ou perfeita) mas de dó a sol ♯ vai uma quinta «aumentada». Um intervalo justo ou maior a que se subtraia um meio-tom é um intervalo «diminuto». De dó a sol vai uma quinta perfeita, mas de dó a sol ♭ vai uma quinta diminuta. A figura 79 ilustra estes intervalos em relação ao dó central. A quarta aumentada (de fá a si natural) é também denominada *trítono*, pois é formada por três tons inteiros. Na Idade Média chamavam-lhe também *diabolus in musica* («o diabo na música»), devido ao som ter algo de sinistro.

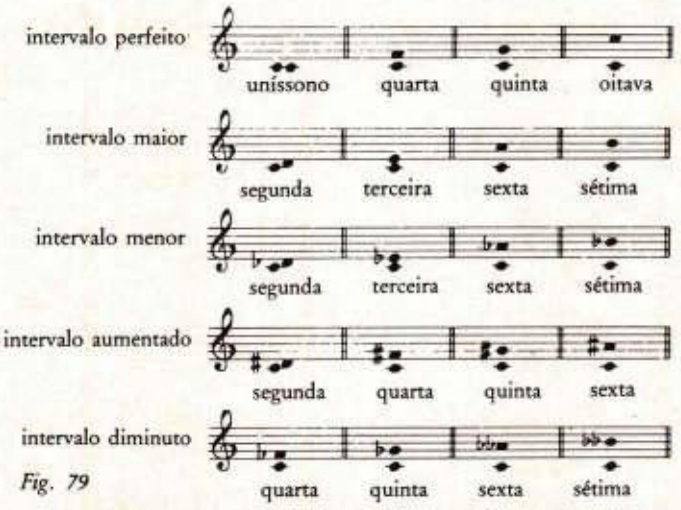



Fig. 79

Os nomes dos intervalos maiores do que a oitava seguem uma progressão numérica lógica. Assim, o intervalo seguinte à oitava (oito) é a nona, que é igual a uma oitava mais uma segunda; a décima = oitava mais terceira; décima primeira = oitava mais quarta; décima segunda = oitava mais quinta; décima terceira = oitava mais sexta, etc. Estes intervalos maiores do que a oitava são geralmente designados por *intervalos compostos*.

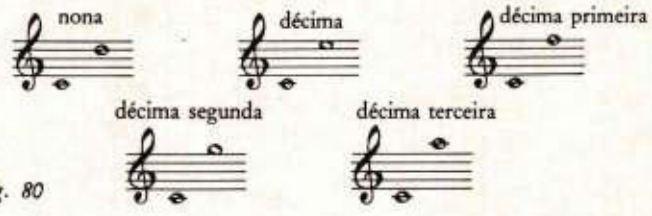



Fig. 80

Inversão de intervalos

Já vimos que a subdominante de uma escala fica situada uma quarta acima da tônica ou uma quinta abaixo dela. Por exemplo, na escala de dó maior, a subdominante é fá, que está uma quarta acima ou uma quinta abaixo de dó. Como é óbvio, o intervalo entre as duas notas fá é de uma oitava. Isto leva-nos a concluir que um intervalo e a sua inversão se complementam no âmbito de uma oitava. Por exemplo, uma quarta invertida converte-se em quinta e uma quinta invertida em quarta; a quinta e a quarta juntas formam uma oitava. Ao inverter um intervalo, a nota grave sobe uma oitava ou a nota aguda desce uma oitava. Assim, um intervalo inverte-se, quer passando a nota grave para a oitava mais aguda, quer transferindo a nota mais aguda para a oitava mais grave; por outras palavras, a nota superior passa a ser a inferior e a inferior passa a ser a superior.

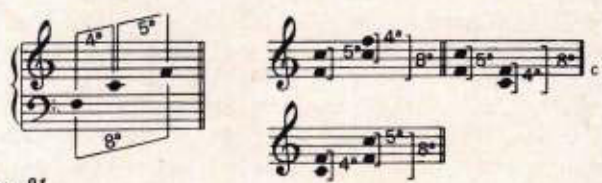
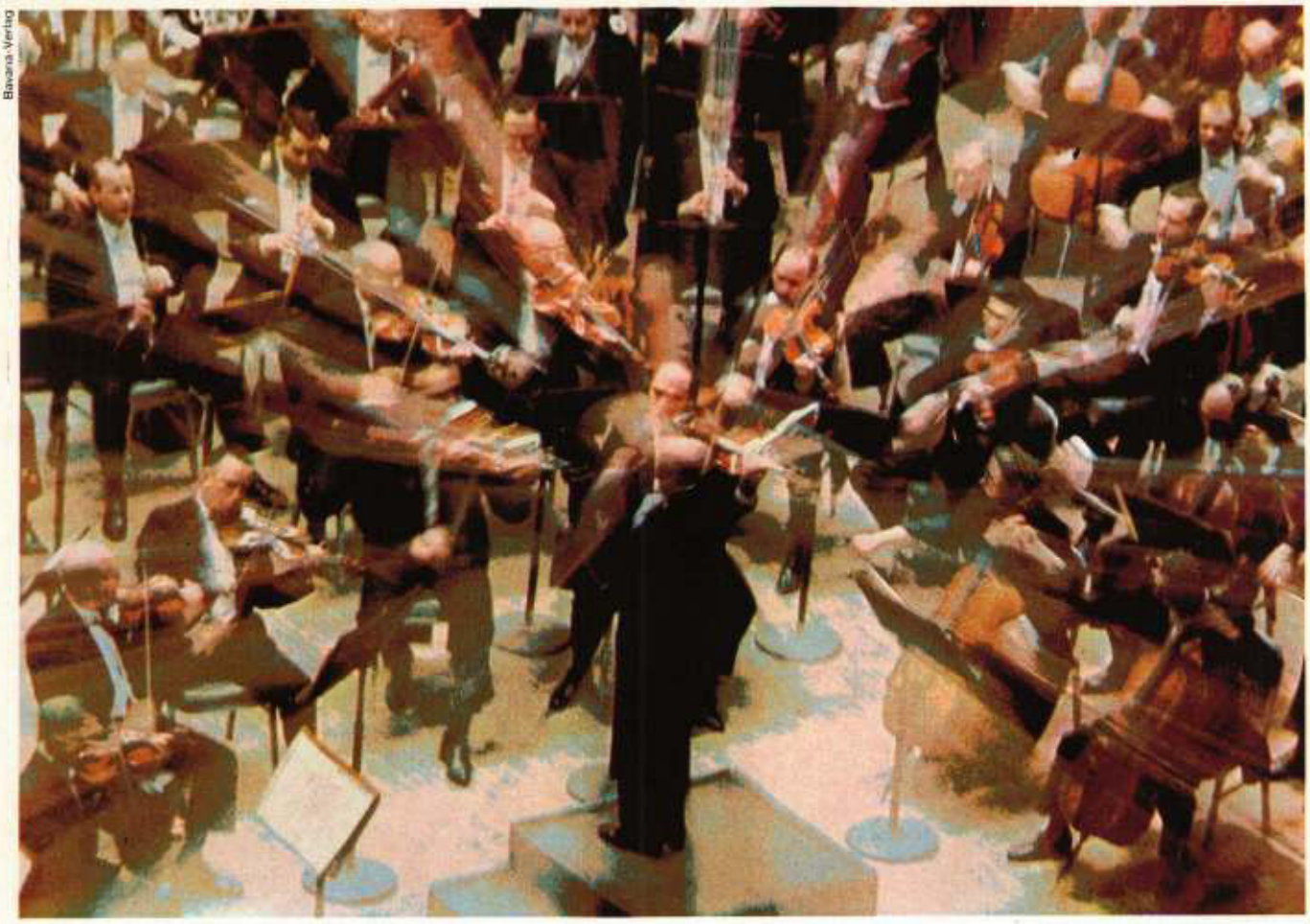



Fig. 81

A tabela de inversões é a seguinte:

I uníssono converte-se em oitava e a oitava em uníssono.
II a segunda converte-se em sétima e a sétima em segunda.
III a terceira converte-se em sexta e a sexta em terceira.
IV a quarta converte-se em quinta e a quinta em quarta.
V a quinta converte-se em quarta e a quarta em quinta.
VI a sexta converte-se em terceira e a terceira em sexta.
VII a sétima converte-se em segunda e a segunda em sétima.
VIII a oitava converte-se em uníssono e o uníssono em oitava.

Para simplificar a explicação, todos os exemplos anteriores foram dados no tom de dó maior, mas, como é natural, pode estabelecer-se a mesma relação em qualquer outra tonalidade.

Chegamos assim ao final da nossa explicação dos «rudimentos» da música, que nos proporcionou as bases para um estudo teórico mais profundo. A partir de agora, analisaremos em pormenor algumas das muitas maneiras como os compositores combinam os sons musicais.

Segunda parte

Harmonia e contraponto

Tal como se pode ver pela sua evolução histórica, os três elementos fundamentais da música são: ritmo, melodia e harmonia. Na primeira parte vimos, entre outras coisas, o significado de ritmo, o modo como se organiza e a sua notação. Antes de nos dedicarmos à harmonia, consideremos rapidamente o segundo elemento da música: a melodia.

Melodia

Em sentido físico, a melodia é apenas uma sucessão de sons. Assim, se nos cingíssemos literalmente a esta definição, até a uma escala se poderia chamar melodia. Mas uma melodia é, sem dúvida, qualquer coisa mais. Essa «qualquer coisa» é o espírito que dá vida e sentido a uma sucessão de sons. Uma escala em si não constitui uma melodia, mas tão-só um esqueleto. É a tensão interior o que dá a forma à melodia.

A variabilidade da melodia é infinita, pelo que é impossível descrever com exatidão as suas propriedades. De qualquer maneira, pode estabelecer-se uma diferença aproximada entre três tipos de melodia. No primeiro verifica-se uma progressão gradual de sons, como poderemos ver pelo seguinte tema coral da 9.ª sinfonia de Beethoven:

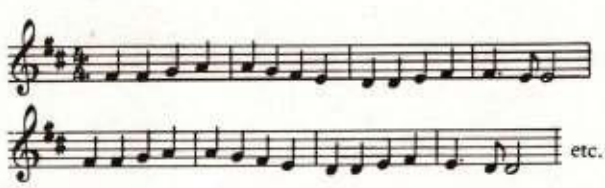



Fig. 82

No segundo tipo de melodia observa-se uma progressão de saltos maiores, especialmente de terceiras, quartas e quintas:

Fig. 83 Beethoven: sonata de piano, op. 2, n.º 1

O terceiro é uma combinação dos outros dois:

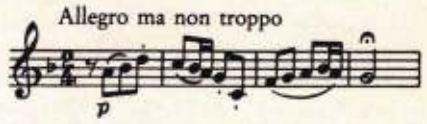



Fig. 84 Beethoven: sinfonia «Pastoral»

Um estudo mais completo destes três tipos leva-nos a descobrir outra característica importante da melodia, que é o equilíbrio. Por outras palavras, numa melodia, a tensão e a distensão devem manter proporções convenientes e equilibradas. A análise formal de grande número de melodias demonstrar-nos-á que uma linha melódica ascendente se equilibra mais cedo ou mais tarde por outra descendente e vice-versa. É este equilíbrio que faz que uma melodia seja fluida e natural. O começo da sinfonia *Pastoral* acima referido constitui um bom exemplo dessa «naturalidade».

Harmonia

O ritmo e a melodia (note-se que esta é inseparável daquele; uma melodia sem ritmo não tem forma nem sentido) floresceram juntos durante centenas de anos, antes de se ter começado a usar conscientemente a harmonia. Há provas fidedignas de que a *harmonia*, que é a *combinação simultânea de dois ou mais sons*, já se utilizava antes do século IX, mas, em geral, situa-se o começo da música harmônica no momento em que pela primeira vez aparece a escrita de quartas e quintas paralelas, por volta do século IX. Na sua estrutura, a harmonia é vertical, ao contrário da melodia, cuja construção é horizontal.

Vimos que, por cima de uma nota fundamental, existem outras notas, os chamados *harmônicos*, que soam ao mesmo tempo que ela. Os três ou quatro primeiros harmônicos podem ser escutados apenas por um bom ouvido; são a oitava, a quinta, a oitava seguinte e a terceira que se lhe segue, todas alinhadas verticalmente sobre a nota fundamental. Este fenômeno constitui a primeira prova da harmonia na natureza e serviu instintivamente de base ao nosso sistema harmônico.

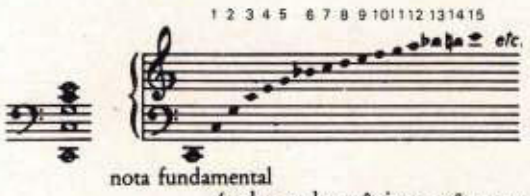



Fig. 85

O modo de cantar em uníssono e em oitavas é um processo natural (as oitavas paralelas dão-se de maneira automática quando um homem e uma mulher cantam a mesma melodia), mas o grande acontecimento na evolução da harmonia consistiu em descobrir que também era possível cantar ao mesmo tempo outros intervalos. Provavelmente, foi num tratado do século X, intitulado *Musica Enchiriadis*, que, pela primeira vez, se investigou e pôs em prática o uso de uma melodia duplicada em quartas e quintas paralelas. Esses intervalos coincidem com os da escala natural dos harmônicos. Como se pode ver pela figura 85, ambos os intervalos desempenham um papel fundamental na série dos harmônicos.

A técnica de duplicar uma melodia em quartas ou quintas justas foi designada por *organum* (que nada tem a ver com o instrumento chamado órgão) e apresenta-se sob esta forma:

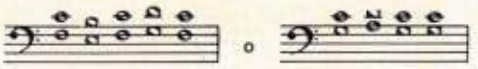


Fig. 86

Fig. 87

O passo seguinte consistiu em reforçar as vozes em quatro partes, dobrando tanto a melodia denominada *vox principalis* (voz superior) como a voz paralela na parte inferior, ou *vox organalis*.

Posteriormente, por volta de meados do século XV, acrescentou-se uma terceira (que é, de fato, o quinto dos sons principais na série dos harmônicos) e combinou-se com a quinta, para formar um acorde de três sons *(acorde perfeito)*.

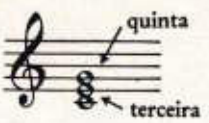



Fig. 88

O acorde perfeito constitui o elemento básico da harmonia ocidental e foi a pedra angular da teoria musical desde aproximadamente o século XV até Schönberg. Mas antes de começarmos a analisar o emprego da harmonia e do contraponto durante o período musical que melhor conhecemos, isto é, entre 1700 e 1900, convém esclarecer um ponto importante: não devemos pensar que o nosso sistema tonal maior-menor é o ponto mais alto de toda a evolução musical. Em arte, não há progresso, no sentido de *melhoria*. A música anterior ou posterior à que conhecemos — que, na verdade, é unicamente produto da técnica e do estilo de algumas centenas de anos — tem um valor comparável ao de qualquer música escrita, digamos, entre a época de Bach e Brahms. A missa em si bemol menor de Bach não é *necessariamente* melhor do que a de Machaut ou do que a de Stravinsky; é apenas diferente.

Graças à introdução do acorde perfeito, no século XV, produziu-se um rápido avanço técnico no campo musical. A música alcançou, assim, um desenvolvimento notável no século XVI, um dos períodos mais prolíferos da sua história. O velho sistema modal foi sendo lentamente abandonado, estabelecendo-se em seu lugar, nos finais do século XVI, o novo sistema tonal maior-menor. Desde então e até ao fim do século XIX, este sistema «hierárquico» parecia imutável, o que não é verdadeiro, embora, anacronicamente, continue a ser aquele que se ensina nas academias de música, com exclusão por assim dizer de todos os outros; contudo, isso tem uma certa lógica, posto que a compreensão profunda deste período serve (ou devia servir) para ampliar o nosso conhecimento da

música, não só do presente como do passado. Com este objetivo, trataremos agora da harmonia «tradicional».

Os acordes e as suas progressões

O acorde perfeito

Duas ou mais notas sobrepostas que soam em simultâneo constituem um *acorde*. A combinação vertical de três sons — nota fundamental, terceira e quinta — forma um acorde conhecido pelo nome de *perfeito* (ver fig. 88). A nota base a partir da qual se constitui o acorde é a *fundamental*. Vimos que uma escala é maior ou menor consoante a natureza do seu III grau. Esta regra também é válida para o acorde perfeito: nela, o III grau ascendente a partir da fundamental pode também ser maior ou menor. Assim, distinguimos o *acorde perfeito maior* do *acorde perfeito menor*. Em ambos os casos, a quinta é justa ou perfeita.

Se o intervalo entre a fundamental e a quinta for aumentado ou diminuto, o acorde toma o nome desse intervalo. Num acorde de quinta diminuta, os dois intervalos de terceira são menores. Quando a nota mais grave fica na base do acorde, dizemos que está no *estado fundamental*.

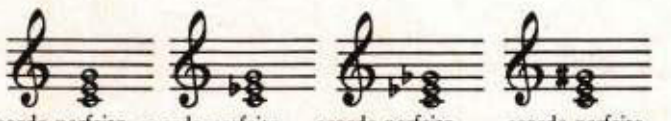



Fig. 89

Pode construir-se um acorde perfeito sobre qualquer grau da escala e em qualquer tonalidade.

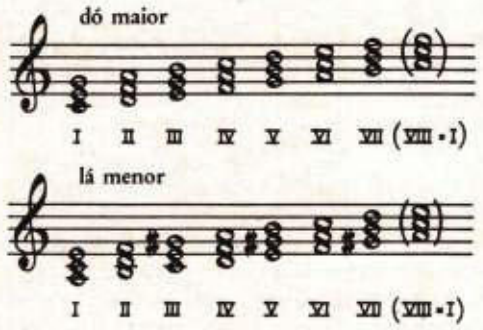



Fig. 90

Um estudo mais atento dos diferentes acordes mostra-nos que, numa escala maior, os acordes de três sons construídos sobre o I, IV e V graus da escala são acordes perfeitos maiores; os formados sobre o II, III e VI graus são acordes perfeitos menores, e o construído sobre o VII ou último grau é um acorde de quinta diminuta. Nas escalas menores, os acordes construídos sobre o I e IV graus são acordes perfeitos menores; os construídos sobre o V e o VI graus são acordes perfeitos maiores; os construídos sobre o II e VII graus são acordes de quinta diminuta, e o acorde construído sobre o III grau é um acorde de quinta aumentada.

Prosseguindo a nossa análise dos acordes, verificamos que alguns deles estão relacionados entre si por terem uma ou duas notas em comum: por exemplo, o acorde do I grau (ou acorde de tônica) partilha com o acorde construído sobre o III grau (mediante) duas notas (mi-sol) e com o acorde construído sobre o V grau (dominante) uma nota (sol). A figura 91 ilustra esta relação:

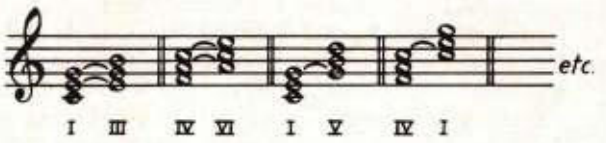



Fig. 91

Mas, se compararmos o acorde do I grau (tônica) com o do II grau (sobretônica), notaremos que não há entre eles qualquer relação, uma vez que não têm nenhuma nota em comum; são simplesmente acordes vizinhos:

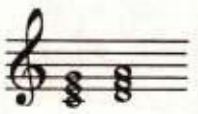


Fig. 92

Concluímos, portanto, que há duas formas de relação entre os acordes: 1) *relação por terem em comum a terceira e ou a quinta;* 2) *relação de proximidade, sem compartilharem nenhuma nota*. Estas relações desempenham um papel importante na condução dos acordes.

Condução dos acordes

O estudo da condução dos acordes baseia-se convencionalmente nas seguintes vozes: baixo, tenor, contralto e soprano. O fato deve-se a que com menos de quatro vozes nem sempre se pode ilustrar com clareza todas as possibilidades harmônicas existentes, e com mais de quatro o assunto torna-se demasiado complicado para poder ser compreendido ao nível da iniciação à música. De qualquer modo, até os acordes mais complexos se podem reduzir a quatro partes, cujos nomes indicam a sua correspondência com a extensão geral da voz humana. Com efeito, existem quatro categorias fundamentais de voz humana, e o seu alcance é:

Fig. 93 (a)

A tessitura das quatro vozes é:

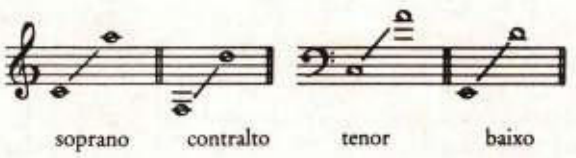
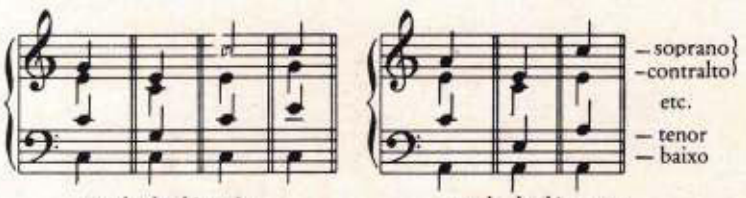



Fig. 93 (b)

Para escrever um acorde perfeito a quatro vozes ou partes é evidente que tem de se acrescentar outra nota às três iniciais: essa nota obtém-se *dobrando* uma das notas. As notas que se redobram com mais freqüência são a fundamental e a quinta. Sempre que possível, evita-se a repetição da terceira nota do acorde, sobretudo quando se trata de um acorde perfeito maior, uma vez que tende a enfraquecer a função da fundamental. As leis acadêmicas

da harmonia proíbem expressamente duplicar a *sensível* (isto é, o VII grau da escala, quando o intervalo é de meio-tom; quando é de tom, a nota imediatamente inferior à tônica designa-se por *subtônica*). A causa dessa proibição é simples: a nota sensível manifesta atração irresistível pela (ou *resolve na*) tônica: se se dobrar, pode dar lugar a um movimento de oitava paralela. Apesar de constituir uma das formas primitivas da harmonia, esta sucessão de oitavas paralelas foi, durante a época do mais puro classicismo, um dos movimentos «proibidos», um dos convencionalismos impostos pelos tratados desse período, mas somente em parte respeitado pelos compositores clássicos. As notas das vozes ou partes colocam-se no pentagrama da seguinte maneira: as do baixo e tenor escrevem-se num pentagrama inferior e as do contralto e soprano num pentagrama superior. As hastes das notas para o baixo e o contralto escrevem-se para baixo e as do tenor e do soprano para cima.

acorde de dó maior no estado fundamental

acorde de dó menor no estado fundamental

Fig. 94

A figura 94 mostra uma equilibrada disposição de intervalos entre as quatro partes. A figura 95 constitui um exemplo de disposição intervalar desequilibrada.

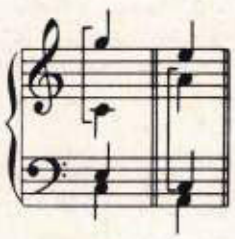



Fig. 95

Sempre que possível, evitam-se distâncias superiores a uma oitava entre o tenor e o contralto e entre o contralto e o soprano. Pelo contrário, são bastante comuns os intervalos maiores do que uma oitava entre o baixo e o tenor (ver fig. 94).

Como é evidente, o movimento de um acorde para outro produz uma mudança harmônica. Esses movimentos de acordes são normalmente designados por «sucessões harmônicas». Sabemos que na linguagem falada e escrita é importante expressar as idéias e emoções por palavras adequadas, que devem suceder-se com coerência e harmonia.

Quando essa «harmonia» ou continuidade lógica não existe, a impressão que se produz é a de uma mente inquieta, confusa e indisciplinada. O mesmo acontece em música. Uma sucessão de acordes usados de qualquer maneira não pode produzir uma progressão harmônica satisfatória. Tal como na linguagem, em que as palavras devem seguir uma ordem lógica dentro da frase, também em música os acordes devem ligar-se segundo «regras» baseadas na experiência acústica, estética e psicológica.

As seqüências de acordes mais freqüentes na harmonia tradicional podem ser assim descritas:

I (Tônica) pode ser seguida de qualquer acorde.
II (Sobretônica) pode ser seguida de V, III, IV, VI ou VII.
III (Mediante) pode ser seguida de VI, IV, II ou V.
IV (Subdominante) pode ser seguida de V, I, VI, II, VII ou III.
V (Dominante) pode ser seguida de I, VI, III ou IV.
VI (Sobredominante) pode ser seguida de II, V, IV ou III.
VII (Sétima, subtônica ou sensível) pode ser seguida de I, VI, III ou V.

As vozes ou partes de um acorde em direção a outro podem mover-se de três maneiras: 1) por *movimento direto*, quando duas ou três partes se movem na mesma direção; 2) por *movimento contrário*, quando duas partes marcham em direção contrária; 3) por *movimento oblíquo*, quando uma parte sobe ou desce e a outra se mantém no mesmo grau.

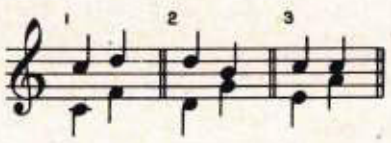



Fig. 96

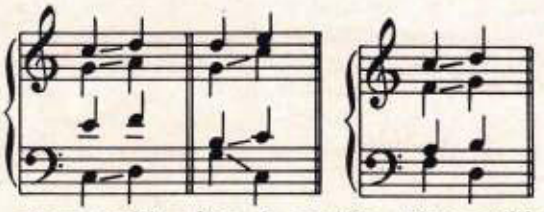
Até aqui, tudo seria simples se não fossem essas proibições que tantos problemas causam ao estudante da harmonia «acadêmica», como, por exemplo, as *oitavas* e *quintas consecutivas* (ou *paralelas*). Durante cerca de quinhentos anos, o uso de oitavas e quintas paralelas foi de um modo geral inaceitável pelo bom gosto musical.

oitava paralela — efeito de paralelismo em oitavas dobradas ou em notas em uníssono — quinta paralela

Fig. 97

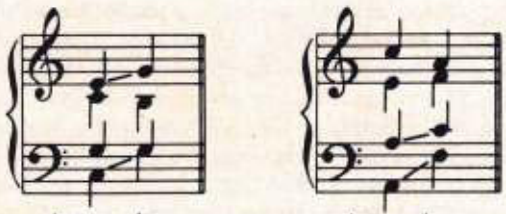
As chamadas oitavas e quintas «ocultas» produzem-se quando duas partes saltam por movimento direto até chegarem à sua oitava ou quinta. Estes movimentos também eram proibidos, embora, na prática, a regra nem sempre tenha sido observada.

oitava oculta — quinta oculta

Fig. 98

As oitavas e quintas são, no entanto, permitidas quando a parte superior se move por graus conjuntos, ou seja:

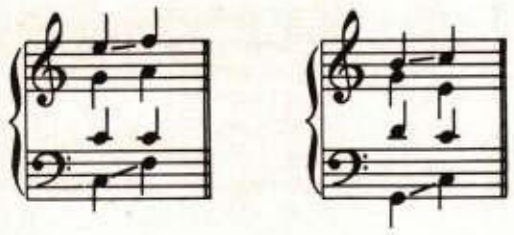



Fig. 99

Ora esses movimentos «proibidos» nem sempre eram evitados pelos compositores; na música, de um modo especial, são as exceções que confirmam a regra. Para não irmos mais longe, os corais de Bach contêm muitas progressões que infringem as leis. Além disso, o estilo musical varia inevitavelmente de época para época. As «regras» da «gramática» musical são muito semelhantes às da linguagem. Tal como um bom estilista sabe exatamente onde e quando colocar um infinitivo, um bom músico sabe como empregar uma quinta paralela. No entanto, do século XV ao século XIX, estas regras eram respeitadas, embora com uma certa tolerância, a fim de evitar a monotonia.

Inversão de acordes

Para alcançar uma maior variedade harmônica e melódica e uma seqüência mais fluida dos acordes, pode recorrer-se à sua inversão. A explicação é simples: um acorde no estado fundamental, ou seja, em que a fundamental é a nota mais grave, inverte-se substituindo a fundamental pela terceira ou pela quinta. Devido à inversão, altera-se a ordem dos intervalos do acorde, conseguindo-se, assim, obter variedade na cor da harmonia. Daí que, ao falar de um acorde formado pela fundamental mais a terceira mais a quinta, se diga que *está em estado fundamental quando esta é a nota mais grave; em primeira inversão, quando a terceira é a nota mais grave, e em segunda inversão, quando a mais grave é a quinta.*

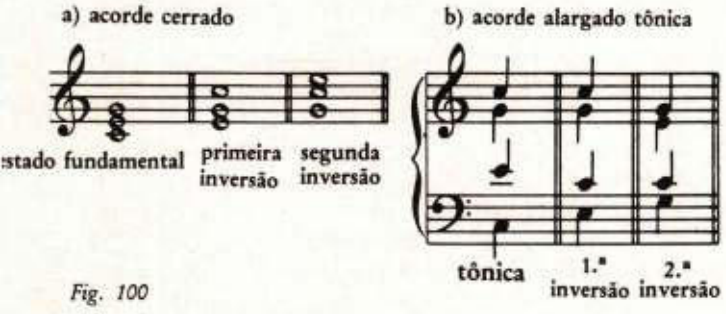



Fig. 100

Há dois métodos para indicar a posição de um acorde: o *numérico* e o *alfabético*. O método numérico será explicado na rubrica «Baixo cifrado». Por experiência, sabemos que, para principiantes, é menos confuso utilizar o método alfabético, que consiste apenas em colocar uma letra pequena ao lado do número romano que designa o grau do acorde. Para indicar a posição dos acordes, dispomos da seguinte tabela:

Fundamental: I II III IV V VI VII I (subentende-se a letra «a» quando os números romanos aparecem sozinhos).
Primeira inversão: Ib IIb IIIb IVb Vb VIb VIIb Ib.
Segunda inversão: Ic IIc IIIc IVc Vc VIc VIIc Ic.

Cadências

Já referimos que, no momento de estabelecer a tonalidade, os graus mais importantes da escala são a tônica (I), a dominante (V) e a subdominante (IV). O mesmo sucede com a marcha de acordes. Na música tonal, os acordes mais importantes são os construídos sobre os graus I, V e IV da escala, que são denominados *acordes primários;* todos os restantes se designam por *secundários*. A seqüência de acordes primários (por exemplo: I, IV, V, I) é de grande importância, na medida em que indica o fim de uma frase musical. Estes finais chamam-se *cadências*. Se quisermos comparar um som simples com uma letra e um acorde com uma palavra, poderemos dizer que uma cadência é um sinal de pontuação musical. As quatro cadências baseadas na seqüência de acordes primários chamam-se: *perfeita, plagal* ou *eclesiástica, interrompida* e *imperfeita* ou *meia-cadência*.

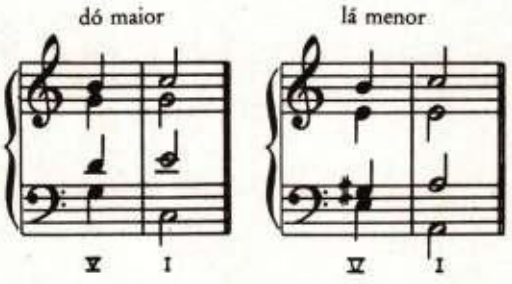



Fig. 101

Uma *cadência perfeita* é o movimento do grau V para I (da dominante para a tônica).
Uma *cadência plagal* ou *eclesiástica* consiste no movimento do grau VI para o I (da subdominante para a tônica). Também se chama cadência do «Ámen».

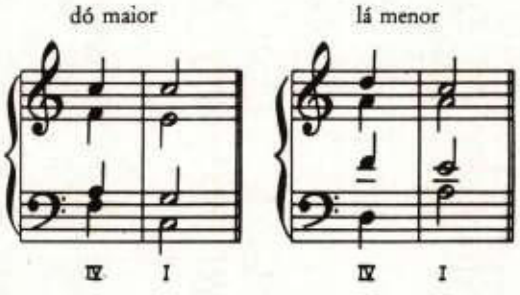



Fig. 102

Uma cadência *interrompida* é o movimento do grau V para o VI (da dominante para a sobredominante) e não para o grau I, o que origina uma situação de transitoriedade comparável, na sintaxe, a uma vírgula ou talvez a um travessão. É evidente que essa cadência não pode aparecer no fim de uma obra musical, mas sim dentro dela. É uma cadência facilmente reconhecível, porque «soa» como que «interrompida» ou «suspensa».

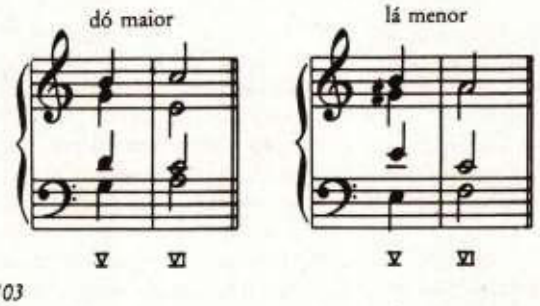


Fig. 103

Uma cadência *imperfeita* ou *meia-cadência* é a progressão de qualquer acorde para o grau V. De fato, é geralmente precedida pelos graus II, IV, VI ou I. A meia-cadência é comparável a uma vírgula ou a um ponto e vírgula, conforme o contexto.

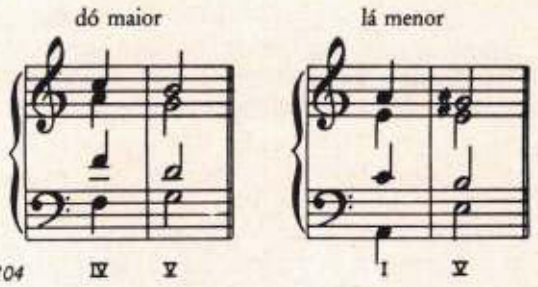


Fig. 104

Quando uma cadência termina num tempo forte chama-se *masculina;* quando acaba num tempo fraco classifica-se de *feminina*, tal como em poesia.

Pode conseguir-se uma interessante variedade harmônica concluindo uma obra escrita em tom menor com um acorde maior. É-lhe dado o nome de terceira de «picardia», e até hoje ninguém descobriu a origem de tal designação. Desde o século XVI até meados do século XVIII, foi um recurso largamente utilizado e de grande efeito.

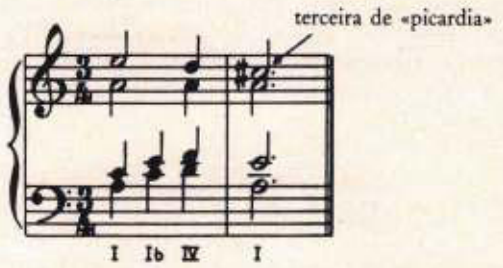



Fig. 105

As quatro cadências acima referidas podem ser precedidas de vários acordes, por exemplo, II, IIb ou IV; todavia, existe um acorde cadencial chamado de *quarta e sexta* que merece especial atenção. É apenas a segunda inversão do acorde de tônica (Ic), mas tem uma característica interessante: apesar de ser um acorde de tônica, a sua função é de dominante. Por outras palavras, a satisfação auditiva do acorde só se consegue quando se alcança o acorde de *dominante*.

Fig. 106

Isto conduz-nos a outro problema — o da consonância e da dissonância.

Consonância e dissonância

Emprega-se a palavra «consonância» para definir um intervalo ou acorde que produz em nós um efeito agradável e de repouso, por oposição a um intervalo ou acorde dissonante, que provoca um efeito de tensão. De acordo com a teoria de Helmholtz, um intervalo é consonante quando as duas notas que o produzem têm um ou mais harmônicos em comum. Quanto maior for o número de harmônicos em comum mais consonante será o intervalo.

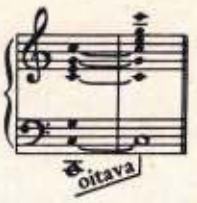



Fig. 107

A figura 107 mostra como os harmônicos de uma oitava se relacionam entre si. Segundo este critério, os intervalos consonantes são a oitava, a quinta perfeita ou justa, a quarta, a terceira e a sexta. Os intervalos dissonantes são a segunda, a sétima, a nona, etc. O mesmo princípio aplica-se também à classificação dos acordes. Um acorde é consonante quando constituído unicamente por intervalos consonantes (por exemplo, a oitava, a quinta perfeita ou justa, etc.) e é dissonante quando formado por um ou mais intervalos dissonantes. Tem interesse apontar aqui que o primeiro teórico medieval a considerar a terceira como intervalo consonante foi o monge de Evesham, Walter Odington (por volta de 1300). O canto a duas partes em terceiras paralelas — ou uma espécie de *organum* conhecido por «gymel» (do latim *gemellus* = gêmeo) — foi praticado na Inglaterra muito antes de ter chegado a outros países. A questão da consonância e da dissonância é muito controversa: a classificação exata dos intervalos em consonantes ou dissonantes variou constantemente ao longo da história da música. No entanto, um fato inegável é que, ao fim de um certo tempo, a música sem dissonâncias, tal como a vida sem tensões, chega a parecer monótona e aborrecida. Era isso que Campion pretendia dizer quando escreveu:

Estas insípidas notas que cantamos
Necessitam uma dissonância que lhes dê graça.

Sétima da dominante e sétima secundária

Para dar «graça» a um acorde perfeito, pode acrescentar-se-lhe como quarta nota uma nota dissonante. Em geral, costuma ser a *sétima acima da fundamental* e indica-se por um pequeno 7 em algarismo árabe, ao lado do romano que representa o grau da escala. A figura 108 oferece um exemplo do acorde de sétima mais utilizado em música: o de *sétima da dominante:*

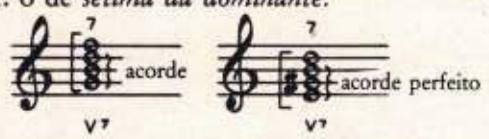


Fig. 108

Como é evidente, a tensão produzida pelo acorde de sétima da dominante deve relaxar-se, ou, em termos musicais, «resolver» mais tarde ou mais cedo; para isso, é necessário passar do acorde dissonante para um consonante. O acorde de sétima da dominante apresenta uma enorme tendência para encontrar a sua resolução baixando um meio-tom. Assim, a resolução obrigada de um acorde de sétima da dominante é o grau I ou o VI; em ambos os casos, a sétima resolve-se baixando meio-tom. Por exemplo, em dó maior, a transição é de fá para mi:

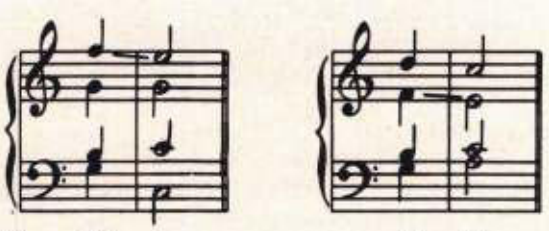


Fig. 109

O acorde de sétima da dominante pode inverter-se da mesma maneira que os acordes primários e secundários. A última, ou terceira, inversão (V^7 d) produz-se quando a sétima é a nota mais grave do acorde:

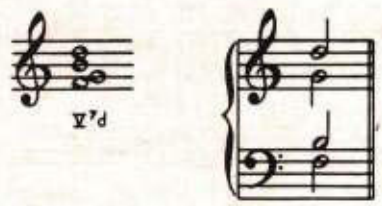



Fig. 110

Denomina-se acorde de *sétima secundária* qualquer acorde que contenha um intervalo de sétima e seja constituído num grau da escala que não a dominante (V).

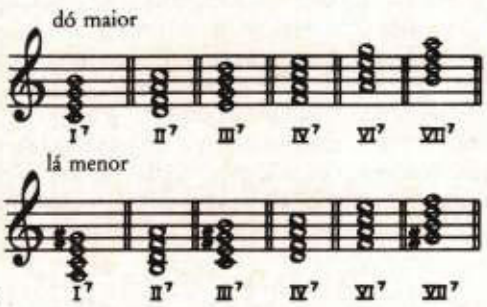



Fig. 111

Todos estes acordes se podem também inverter. A regra «clássica» para a resolução de um acorde de sétima secundária é idêntica à de um acorde de sétima da dominante, ou seja: a sétima resolve baixando meio-tom. Isto consegue-se passando quer para um acorde consonante quer para outro acorde dissonante. Em geral, o acorde de sétima secundária procura a sua resolução no acorde cuja fundamental se situa uma quarta acima ou uma quinta abaixo da fundamental do acorde a resolver.

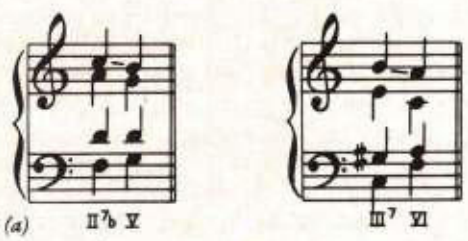


Fig. 112 (a)

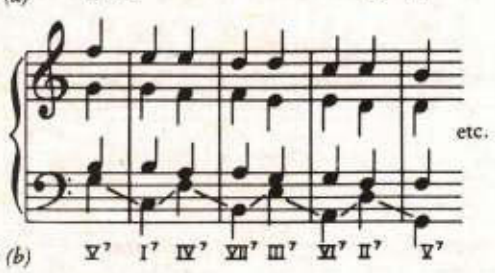



Fig. 112 (b)

Notas auxiliares

A princípio, a palavra «auxiliar» talvez pareça estranha neste contexto, mas, em teoria musical, utiliza-se este termo para distinguir uma nota da harmonia básica (ou nota real ou essencial) de outra que o não é (não essencial ou auxiliar). As notas auxiliares têm grande importância tanto na formação de uma melodia como na harmonia, porque criam dissonâncias. As mais utilizadas são: a nota de passagem, a apojatura, a antecipação e o retardo.

A *nota de passagem* aparece entre duas notas harmônicas separadas por uma terceira ou uma segunda e tem como função unir melodicamente essas notas. As notas de passagem dão-se geralmente no tempo fraco do compasso. Podem ocorrer por si sós, por terceiras ou sextas paralelas, e também cromaticamente.

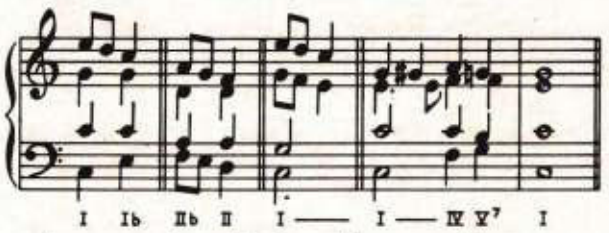



Fig. 113

As *apojaturas* são como que o bordado da música. Podem ser de dois tipos — apojaturas superiores e apojaturas inferiores — e aparecem como notas de ornamento entre as notas reais, sem as alterar. Tal como as notas de passagem, as apojaturas podem ocorrer por terceiras ou sextas paralelas e também de modo cromático.

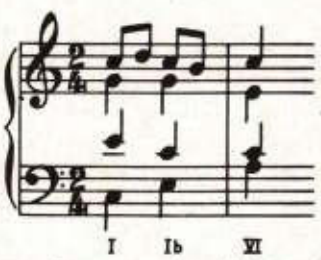



Fig. 114

A *antecipação* é, como o nome indica, o recurso que consiste em fazer soar uma nota um pouco antes do tempo e lugar esperados. A nota antecipada tem normalmente uma duração menor do que a nota real a que se antecipa. É freqüente empregar a antecipação na cadência.

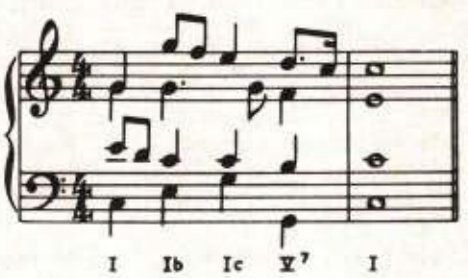



Fig. 115

O *retardo* é precisamente o contrário da antecipação. Neste caso, a nota resolve um pouco mais tarde do que é devido; por outras palavras, o seu movimento atrasa-se. Graças à sua utilização, a dissonância adquire maior relevo, mais do que por meio do uso das notas de passagem, das apojaturas ou da antecipação. O retardo foi empregado por numerosos compositores do passado e do presente como meio de expressar a emoção. Na figura seguinte podemos observar a ligadura que sustém a nota enquanto o acorde muda:

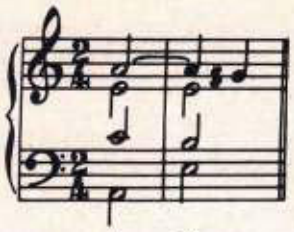



Fig. 116 I V

Quanto ao ritmo, todas as notas auxiliares acima mencionadas, com exceção da apojatura, são de caráter fraco, isto é, aparecem sobre um tempo fraco ou fração fraca do compasso. A apojatura caracteriza-se por poder surgir no tempo forte e resolve-se avançando um tom ou meio-tom até ao tempo fraco.

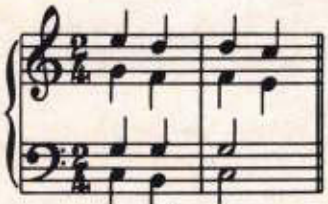



Fig. 117 I V$^{7}_{b}$ I

Chegou o momento de voltarmos ao acorde cadencial de quarta e sexta. De fato, o intervalo de quarta foi sempre um intervalo ambíguo. Nunca se chegou a uma conclusão definitiva sobre que tipo de intervalo é, pois umas vezes aparece como consonante e outras como dissonante. Em geral, considera-se dissonante quando fica situado sobre o baixo. É isto que determina o caráter do acorde de quarta e sexta. Os intervalos de quarta e sexta sobre a tônica soam como uma apojatura dupla, a qual, segundo as regras «clássicas» da harmonia, tem de resolver no acorde de dominante. (Ver novamente a fig. 106.)

Acordes «exóticos»

Todos os acordes até agora mencionados têm um caráter e uma função facilmente reconhecíveis. Mas existem também outros que, devido a possuírem um sabor próprio, tendem a destacar-se na harmonia. Entre eles, os mais utilizados são: o acorde de nona, o de décima primeira, o de décima terceira, a sétima diminuta, a sexta napolitana, a sexta alemã, a sexta italiana e a sexta francesa.

Os acordes de *nona, décima primeira* e *décima terceira* aparecem com freqüência no grau V (dominante da escala), mas deve salientar-se que muitos deles foram construídos sobre outros graus, nomeadamente sobre o I, II ou IV. Como os nomes indicam, para determinar os acordes de nona, décima primeira e décima terceira, acrescenta-se ao acorde de sétima da dominante uma nota situada a uma nona, décima primeira ou décima terceira da fundamental. Na harmonia a quatro partes costuma omitir-se a quinta do acorde, por se tratar de uma nota de importância menor. Assim, o acorde de nona da dominante consiste na fundamental mais a terceira, mais a sétima, mais a nona; o acorde de décima primeira da dominante é formado pela fundamental, mais a terceira, mais a sétima, mais a décima primeira; o acorde de décima primeira compreende a fundamental, mais a terceira, mais a sétima, mais a décima terceira. Tal como a apojatura, a nona, a décima primeira e a décima terceira são notas dissonantes e, em geral, resolvem descendo. Embora se encontrem freqüentemente na chamada música «séria», estes três acordes são muito utilizados pelos músicos de *jazz*, pelo que são, por vezes, designados por «acordes de *jazz*».

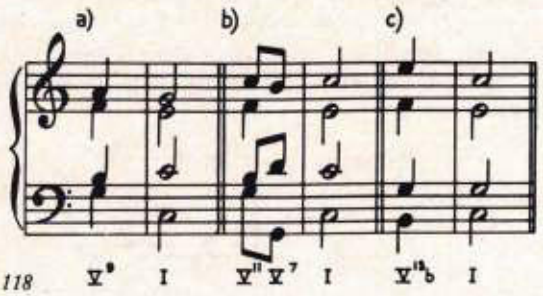



Fig. 118 V^{9} I V^{11} V^{7} I V$^{13}_{b}$ I

Sobre o VII grau de qualquer escala, o acorde que se forma compreende uma quinta diminuta. No tom de dó maior é si-ré-fá. Se lhe acrescentarmos outra nota, que esteja uma terceira acima de fá, portanto lá ♭, teremos um acorde constituído por uma cadeia de terceiras menores. Este é o acorde de *sétima diminuta*, assim denominado porque, quando se encontra em estado fundamental, o intervalo entre a fundamental e a nota superior do acorde é uma sétima diminuta; por exemplo, em dó maior, de si - lá . Este acorde exerce uma função idêntica à do acorde de dominante e a sua resolução lógica encontra-se quer na dominante quer diretamente na tônica. (Quanto às suas propriedades características e ao seu emprego na harmonia, ver «Modulação», pág. 28)

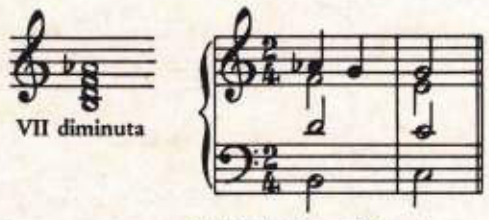



Fig. 119 VII diminuta V$^{7}_{b}$ I

O acorde de *sexta napolitana* é apenas a primeira inversão do acorde de sobretônica, com a diferença de que a fundamental e a quinta do acorde estão baixadas meio-tom, dando-lhe assim um sabor melancólico e lânguido. Não é um acorde dissonante e a sua qualidade de subdominante implica a sua resolução normal ou para a dominante ou para o acorde de quarta e sexta. Este acorde apareceu na época de Purcell. Parece ter sido o napolitano Alessandro Scarlatti (1660-1725) o primeiro a empregar este recurso harmônico.

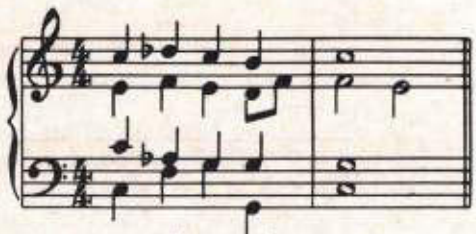



Fig. 120 I N^{6} Ic V^{7} I

Há três acordes de *sexta aumentada*, geralmente conhecidos pelos nomes de «sexta francesa», «sexta alemã» e «sexta italiana». No que se refere a esta nomenclatura, parece não haver qualquer relação entre a natureza dos acordes e os países em questão. Estes acordes podem dar-se no VI grau bemolado de qualquer escala maior ou no grau de sobredominante natural de uma

maior ou no grau de sobredominante natural de uma escala menor e são sempre constituídos pelo intervalo característico de uma sexta aumentada. Também a eles se aplica o princípio da inversão, embora a forma mais comum de um acorde de sexta aumentada seja o estado fundamental, sendo a resolução natural ou para o acorde de quarta e sexta ou diretamente para o acorde de dominante.

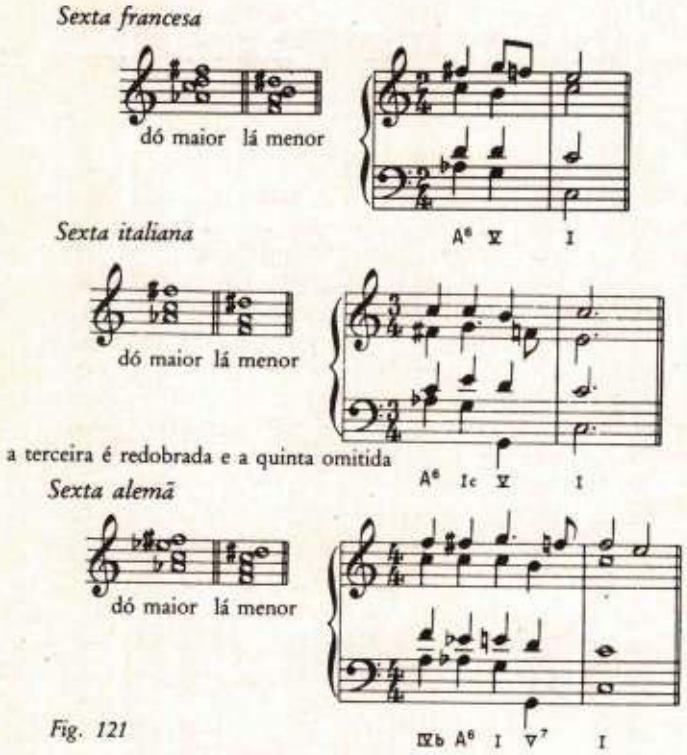



Fig. 121

Uma análise mais pormenorizada dos exemplos da figura 121 mostrará que o acorde de sexta francesa consiste em: a fundamental, mais uma terceira maior, mais uma quarta aumentada, mais uma sexta aumentada; a sexta italiana em: a fundamental, mais uma terceira maior, mais uma sexta aumentada; e a sexta alemã em: a fundamental, mais uma terceira maior, mais uma quinta bemolada, mais uma sexta aumentada. De qualquer modo, um estudo mais profundo de cada exemplo levar-nos-ia a concluir que estes acordes se podem considerar alterações cromáticas dos acordes de graus II⁷c, IVb e IV⁷b.

Modulação

Em arte, a monotonia é imperdoável. Até aqui, vimos como os diferentes acordes e suas respectivas inversões, bem como o emprego de notas «acidentadas» e de dissonâncias servem para aumentar a variedade da música. Contudo, um dos mais importantes e sugestivos recursos técnicos que têm por fim dotar a harmonia de riqueza e variedade é a *modulação*. Em música, a palavra «modulação» significa a passagem de uma tonalidade para outra. Dissemos que intervalo, melodia, acorde, etc., se podem transpor (em música, a palavra «transposição» significa a interpretação ou escrita de uma melodia e ou acordes *noutra tonalidade* diferente da original) para outra tonalidade e que existe também uma relação entre as tonalidades e os acordes (ambos os exemplos são ilustrados pelo ciclo das quintas). Essas relações são da maior importância para a modulação, na medida em que contribuem para que a mudança de tonalidade seja mais suave e natural. Tomemos um exemplo: na escala de dó maior, o acorde de tônica pode exercer também a função de dominante na escala de fá maior ou a de subdominante na escala de sol maior. Assim, a modulação de dó maior para sol maior pode conseguir-se facilmente se se considerar o acorde de dó maior como o acorde de subdominante em sol maior e daí se fizer a progressão para a dominante e desta para a tônica de sol maior. Esta maneira de «modular» por meio de um acorde que é comum à tonalidade inicial e à nova, e que funciona como «acorde transitivo», denomina-se «modulação diatônica».

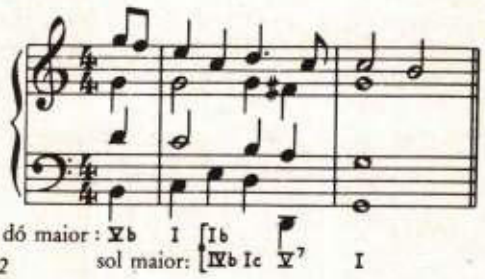



Fig. 122

Assim, podemos dizer que o processo mais simples e eficaz de modular de uma tonalidade para outra consiste em fazê-lo para tonalidades próximas ou aparentadas: por exemplo, tanto em tons maiores como em tons menores, para o tom relativo maior (ou menor), dominante e subdominante. Também se pode modular passando diretamente de um acorde para outro completamente distinto e de diferente tonalidade. Este processo implica, em geral, uma alteração *cromática*. Mas, mesmo neste caso, deve existir pelo menos uma nota comum a ambos os acordes.

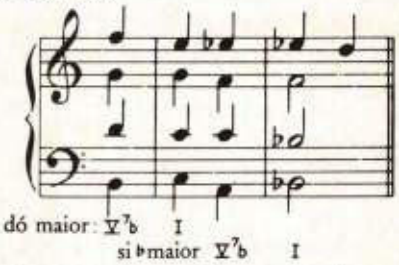



Fig. 123

O terceiro tipo de modulação baseia-se no princípio do acorde «transitivo», mas, neste caso, uma ou mais notas do acorde transformam-se inarmonicamente noutro acorde de uma tonalidade diferente. Daí o nome de *modulação inarmônica*. Neste tipo de modulação são de grande utilidade os chamados acordes «exóticos». A sétima diminuta, a sexta napolitana e a sexta alemã são muito úteis para modular de uma tonalidade original para outra afastada. Por exemplo, a modulação de dó maior para sol ♭ maior pode, à primeira vista, parecer excepcionalmente difícil. No entanto, é possível consegui-la com relativa facilidade, recorrendo quer à sétima diminuta quer à sexta napolitana como nota de passagem entre as duas tonalidades; assim:

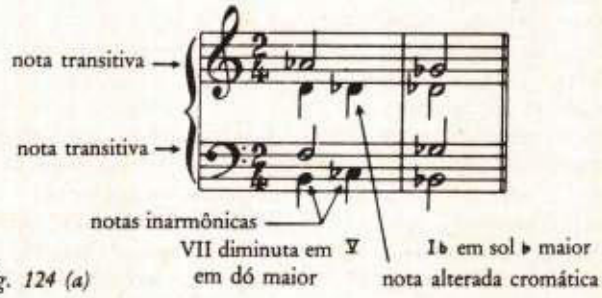



Fig. 124 (a)

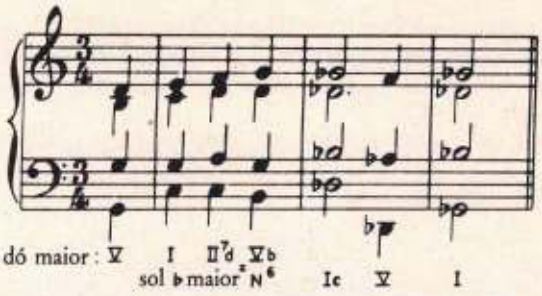



Fig. 124 (b)

O emprego inarmônico do acorde de sexta alemã é da maior utilidade quando se pretende modular para uma tonalidade meio-tom inferior ou superior à tonalidade original. Como exemplo, podemos citar a modulação de dó maior para ré ♭ maior ou deste para dó maior.

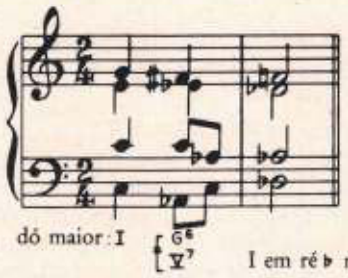



Fig. 125 (a)

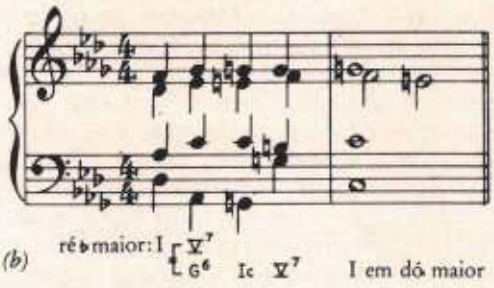



Fig. 125 (b)

Progressão modulante

Em composição musical, uma *progressão* é a repetição de um pequeno fragmento de música em diferentes alturas de som; na realidade, trata-se de uma forma de transposição *sobre a marcha*. Pode conseguir-se (e de fato é isso que acontece muitas vezes) sem necessidade de recorrer à modulação, mas produz um efeito maior quando combinada com ela. A figura 126 ilustra o princípio da progressão:

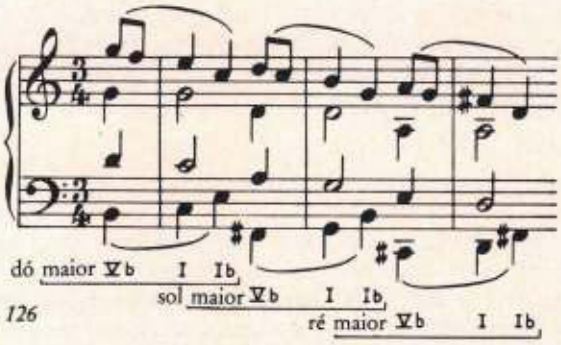



Fig. 126

Baixo cifrado

Terminamos aqui o nosso breve estudo dos aspectos mais importantes da harmonia convencional. Antes de prosseguirmos, debruçar-nos-emos rapidamente sobre o chamado «baixo cifrado», também designado por «baixo figurado» ou «baixo contínuo». Universalmente aceito durante a época barroca, era apenas um processo estenográfico de indicar uma harmonia constante no acompanhamento. Escusado será dizer que isso implicava um domínio absoluto tanto da técnica como da teoria por parte do executante. A capacidade de improvisação do músico barroco é comparável à que hoje possui um músico de *jazz*, que, por vezes, demonstra uma perícia técnica realmente excepcional. O princípio fundamental do baixo cifrado é a indicação de um acorde e da sua posição por meio de uma nota e de uma cifra, cifra essa que corresponde ao intervalo ou intervalos a estabelecer acima da dita nota. A figura 127 serve para ilustrar o engenhoso sistema, que ainda hoje é empregado, por ser possivelmente o processo mais lógico e útil de indicar os acordes.

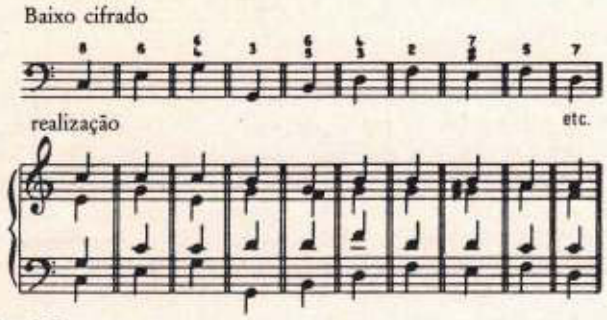



Fig. 127

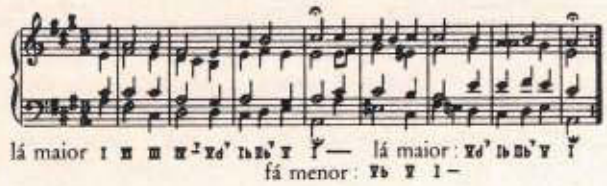



Fig. 128 (a) Bach: coral.

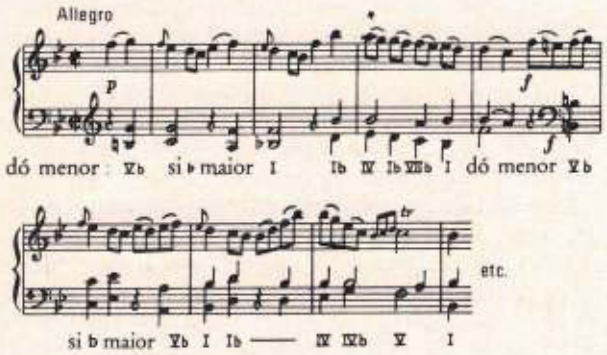



Fig. 128 (b) Mozart: sonata em si bemol maior K. 281.

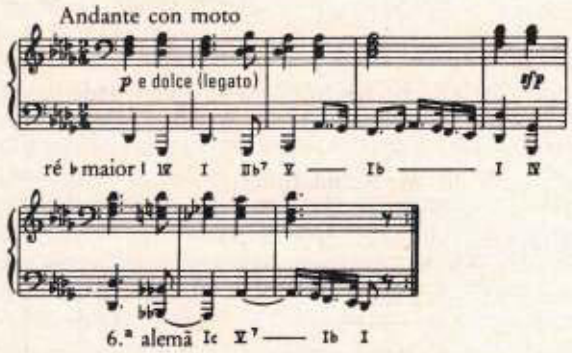



Fig. 128 (c) Beethoven: sonata em fá menor, op. 57.

No período barroco, a linha do baixo contínuo era interpretada pela viola de gamba ou o violoncelo que

emprestavam o seu peso adicional, enquanto o cravista preenchia os acordes completos.

Nesta época, música de câmara, concertos, paixões e outras obras barrocas requeriam, com freqüência, um «realizador» do baixo cifrado; hoje, porém, os acordes figuram já completos nas modernas edições.

Por razões de clareza e simplicidade, os exemplos que citamos nesta explicação foram dados na escala de dó maior ou na de lá menor. Aconselhamos o leitor a esforçar-se por realizá-los em todas as tonalidades possíveis. Eles serviram fundamentalmente para mostrar qual a função básica dos acordes. Para os descobrir «ao vivo» na composição, recomendamos a análise dos corais de Bach e das sonatas de piano de Haydn, Mozart e Beethoven. Eis três breves exemplos:

Contraponto

A melodia representa a dimensão linear ou horizontal da música; a harmonia é a sua dimensão vertical. Quando uma melodia é entoada ou cantada por uma só voz ou instrumento (por exemplo, na música folclórica ou no canto gregoriano puro, onde predomina o aspecto linear da música), a música denomina-se *monódica* ou *monofônica* (do grego *monos* = um, *fonos* = som ou voz). A melodia cantada ou tocada por várias vozes ou instrumentos em uníssono ou em oitavas chama-se *monodia acompanhada*. Quando uma melodia se apoia num acompanhamento de acordes, como no caso de uma canção acompanhada, produz-se a combinação das duas dimensões (linear e vertical) e denomina-se música *homofônica* (do grego *homos* = mesmo). Por último, quando se trata da combinação de mais de uma linha melódica, tendo cada uma delas um caráter definido e revelando o conjunto unidade e coerência harmônicas, como acontece, por exemplo, nos prelúdios e corais de órgão de Bach, temos uma música *polifônica* ou *contrapontística* [do grego *poli* = muitos, *fonos* = som; a palavra «contraponto», tecnicam e sinônima de «polifonia», deriva do latim *punctus contra punctum* = ponto (nota) contra ponto (nota)]. Existem também outras formas de música contrapontística, para lá da enorme variedade que a música de Bach nos oferece: na música da Idade Média, por exemplo, não se dava idêntico valor à harmonia e à melodia; na época de Palestrina, o problema da harmonia era focado de um ângulo diferente do de Bach. Mas a característica fundamental de todas as formas de música contrapontística é o interesse da independência das diferentes linhas melódicas combinadas umas com as outras.

Os princípios técnicos básicos da escrita contrapontística podem descrever-se, em traços gerais, da seguinte maneira:

1) *Interesse melódico e independência*, que se consegue por vários processos, entre os quais cabe destacar: *a)* o emprego da *frase* ou tema, cuja melodia e ritmo são facilmente reconhecíveis; *b) imitação* ou reafirmação da «frase» numa voz distinta da inicial e em diferente altura de som (a imitação satisfaz um forte impulso da natureza humana e tem, em música, particular importância).

2) *Interesse rítmico*, pela acentuada independência em cada uma das vozes. Na escrita contrapontística, o ritmo é de tal modo relevante que a imitação de uma «frase» é, em regra, mais conscientemente rítmica do que melódica. Isto deve-se ao fato de o ouvido ter pouca capacidade para seguir várias linhas melódicas ao mesmo tempo, sendo, em contrapartida, altamente sensível em distinguir variações rítmicas.

3) *Função do baixo como base dos acordes*. Observemos que, em geral, quanto mais complicada for a textura de uma peça contrapontística, mais simples será a base dos acordes.

Os três primeiros compassos de uma das invenções a três partes, em fá maior, de Bach, ilustram todos os pontos acima descritos.

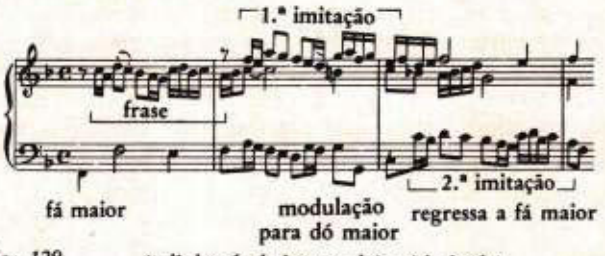



Fig. 129 (a linha do baixo também é imitada)

Cânone

O cânone é a forma mais rigorosa de imitação contrapontística. O princípio em que se baseia consiste na representação fiel e exata do tema fundamental por outra voz ou vozes que se lhe seguem. O processo é idêntico à evolução normal de uma conversa: «Como está V.?» (primeira voz), a que se responde: «Como está V.?» (segunda voz). Enquanto a primeira voz *(dux)* continua a conversa, a segunda voz *(comes)* responde ao seu modelo com fidelidade e exatidão. Podem entrar sucessivamente uma terceira, quarta, etc., vozes ou *comes*, convertendo-se, por sua vez, cada uma delas em primeira voz ou *dux* em relação às vozes que lhe respondem. O *cânone infinito* ou circular é uma peça em que, ao chegar ao fim, as vozes recomeçam *ad libitum*. Como exemplos, temos o *Three Blind Mice* e o *Frère Jacques*.

A entrada do *comes* pode realizar-se à mesma altura de som do *dux* ou a outra diferente. Daí que falemos em cânones à quinta, quarta, oitava, etc., consoante a resposta do *comes* se produz à distância de uma quinta, quarta, oitava, etc., do *dux*.

Vários recursos de técnica virtuosística podem ser empregados na escrita canônica: o *cânone por inversão*, quando o *comes* inverte a ordem ascendente ou descendente da melodia principal ou *dux;* o *cânone retrógrado*, quando o *comes* imita o *dux*, mas em movimento contrário; e o *canône por aumentação* ou por *diminuição*, quando o *comes* se produz ao dobro ou a metade do tempo do *dux*. Houve uma época em que o cânone gozou de grande popularidade (em parte devido, sem dúvida, aos seus textos equívocos), sobretudo na Inglaterra, durante os séculos XVII e XVIII, onde eram conhecidos por *rounds* e *catches*. Ironicamente, o uso do cânone pode hoje em dia encontrar-se em dois extremos: numa composição muito séria ou em canções infantis.

Fuga

A manifestação técnica e (especialmente em Bach) artística mais amadurecida da escrita contrapontística talvez seja a fuga (do latim *fuga*). Seria inútil tentar enquadrar todas as fugas até agora escritas num padrão uniforme. Cada fuga difere das outras em um ou mais pormenores estruturais. Por isso, há musicólogos que negam a validade de descrever a fuga como forma musical, preferindo falar de «processo de fuga» ou de «textura» em vez de «forma»; é por esta razão que a fuga vem incluída neste capítulo, em vez de figurar na terceira parte. É, no entanto, possível apresentar um esquema geral das suas características mais importantes.

Tema

A fuga baseia-se num «tema» ou «sujeito» melódico, de caráter bem determinado, que se estabelece no início de uma composição musical e reaparece em vários lugares e alturas de som durante a obra. A *resposta* é a imitação exata do tema, geralmente a uma quinta justa acima ou a uma quarta justa abaixo do tema, isto é, transposta para a tonalidade de dominante para, assim, conservar um estreito parentesco harmônico com o tema. Se a imitação do tema for exata, a resposta chama-se *real;* quando se introduz uma ou mais alterações nos intervalos (consoante a necessidade melódica ou harmônica), a resposta diz-se *tonal.*

Episódio

O episódio é um fragmento contrapontístico que serve de ponte contrastante e modulatória entre os diversos reaparecimentos do tema principal. Em regra, consiste em assuntos ou motivos derivados do sujeito ou do contra-sujeito.

Vozes

Geralmente, as fugas escrevem-se a três ou quatro partes ou vozes. Quer dizer que há três ou quatro linhas melódicas que se desenvolvem com uma independência considerável, mas formando, ao mesmo tempo, progressões harmônicas satisfatórias. Quando temos um tema seguido de uma resposta e novamente o tema, trata-se de uma fuga a três partes; quando temos o tema, depois

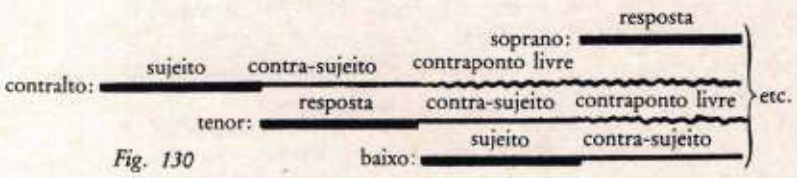


Fig. 130

a resposta, seguida do tema e outra vez da resposta, falamos em fuga a quatro partes.

Contra-sujeito

Depois da exposição do sujeito, entra a resposta; o sujeito não se cala, continuando a ouvir-se simultaneamente com a resposta, em contraponto ou linha melódica contrária a ela. É isto que se designa por *contra-sujeito.*

Estrutura

Até agora falamos dos elementos mais importantes da *textura* da fuga. No que diz respeito à sua *forma* essencial, a fuga é integrada por três seções: exposição, seção média e seção final.

A *exposição* é a primeira parte da fuga, em que o tema é exposto uma ou uma ou mais vezes em cada uma das partes (ou vozes) que intervêm na fuga.

A *seção média* continua a exposição do tema, nela introduzindo um ou mais episódios de grande riqueza modulante: tonalidade relativa, de subdominante ou de dominante. Nesta seção, é freqüente o uso de pausas ou silêncios de longa duração, com o objetivo de dar mais relevo e interesse ao tema, quando ele aparecer novamente.

A *seção final* começa normalmente quando o sujeito volta à tonalidade inicial da fuga e daqui ao remate culminante da fuga completa.

O final de uma fuga (ou de qualquer outra composição musical) consiste, em geral, em vários compassos acrescentados à estrutura principal, terminando assim a obra com um desenho conclusivo. Essa parte terminal chama-se *coda.*

Todos os recursos técnicos descritos ao falarmos do cânone, e inclusivamente o próprio cânone, têm aplicação na fuga. Há ainda mais dois: o *stretto* (ou estreto) e a *pedal,* que se revestem de especial interesse.

O *estreto* aparece perto do final da fuga e consiste na entrada abreviada da resposta pouco antes de se completar o tema, sobrepondo-se, assim, a ele. Numa fuga a quatro partes, o interesse e a emoção aumentam com a entrada em estreto das quatro partes. O estreto cria intensidade, pelo que se usa sobretudo para produzir um clímax em música.

A *pedal* (ou figura pedal) é uma nota prolongada geralmente no baixo, sobre a qual se dá o movimento das outras partes. É interessante observar que, exceto quando a nota pedal corresponde à harmonia, o que é raro, o resultado é uma série de dissonâncias hoje em dia aceitas até pelos acadêmicos mais puristas. A pedal aparece, por vezes, como seção cadencial no final da fuga e, bem assim, noutros tipos de composição musical.

A figura 131 serve para ilustrar a exposição de uma fuga, em mi maior; é um exemplo tirado do *Cravo bem Temperado,* livro II, de Bach.

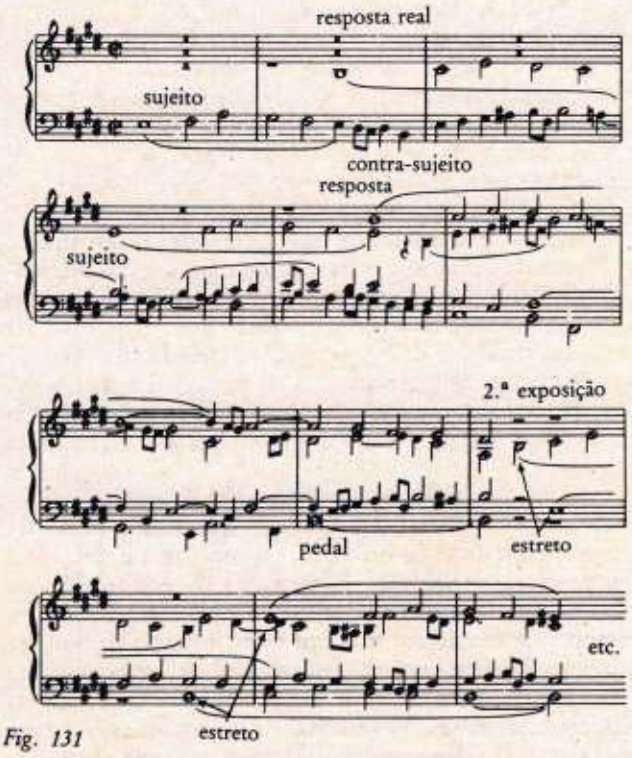



Fig. 131

As invenções a duas ou três vozes de Bach, as *Variações Goldberg* e o *Cravo bem Temperado,* livros I e II, e ainda os 60 cânones de Haydn e os 13 cânones de Brahms fornecem excelente material para um estudo mais aprofundado da escrita contrapontística.

Wilhelm Ferdinand Bendtz, *Reunión musical* / Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague

Terceira Parte

Formas musicais

Agora já estamos familiarizados com o vocabulário geral da música e com os seus símbolos. Comparamos, por exemplo, um som, um acorde e uma cadência com uma letra, uma palavra e um sinal de pontuação, na linguagem falada. Neste capítulo, veremos como todos estes elementos ganham forma e são usados dentro do quadro da estrutura musical.

Goethe utiliza o exemplo da música para ilustrar esse fluir lógico de um edifício harmonioso quando define a arquitetura como «música congelada». Se invertermos a metáfora, poderemos dizer que os *motivos*, que são unidades menores de uma composição musical, constituem os tijolos da música.

Motivo

Para ser inteligível, um motivo deve compreender, pelo menos, duas notas e possuir uma estrutura rítmica precisa e reconhecível que lhe dê vida. Eis um motivo muito conhecido da 9.ª sinfonia de Beethoven:

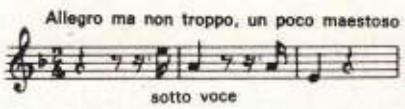


Fig. 132

e outro motivo da sinfonia n.º 4, em mi menor, de Brahms:

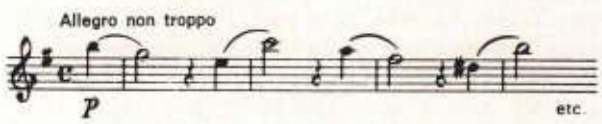



Fig. 133

Geralmente, um motivo é constituído por três, quatro ou mais notas, como podemos ver pelos primeiros compassos da 5.ª sinfonia de Beethoven:

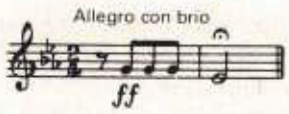



Fig. 134

Basta termos presente como se desenvolve esta sinfonia para nos darmos conta de que o citado motivo constitui a primeira pedra de todo o edifício musical. É com esse motivo e o seu engenhoso desenvolvimento (por exemplo, a repetição, a transposição, a modificação, o emprego do contraponto, etc.) que o compositor expõe e depois explica a sua idéia. Porém, tanto na música como na linguagem falada, antes de se expor e explicar o que quer que seja, é necessário construir frases e orações compreensíveis.

Frase

Uma *frase* musical pode consistir num ou mais motivos. Geralmente, a conclusão de uma frase musical indica-se por meio de uma cadência. Daí a grande importância das cadências, que, como já anteriormente explicamos, dão às frases a pontuação necessária. Eis alguns exemplos de frases musicais:

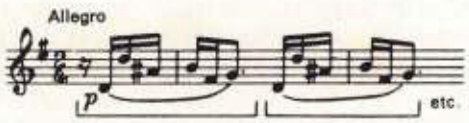



Fig. 135 Beethoven: sonata de piano, op. 14, n.º 2.

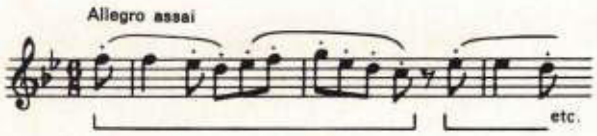



Fig. 136 Mozart: quarteto em si bemol, K. 589.

Período musical

O comprimento normal de um *período musical* é de oito compassos. (Como é óbvio, existem períodos musicais mais compridos e outros mais curtos, mas é surpreendente verificar quão grande é o número dos que são construídos segundo o esquema dos oito compassos: a sua simetria parece ser particularmente atraente.) Nos exemplos de períodos musicais seguidamente apresentados pode observar-se como estes modelos se decompõem naturalmente em duas partes. Os quatro primeiros compassos de cada exemplo formam uma frase incompleta, que se resolve nos quatro seguintes, completando, assim, a exposição.

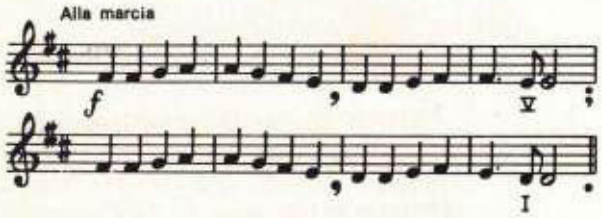



Fig. 137 Beethoven: 9.ª sinfonia, último andamento

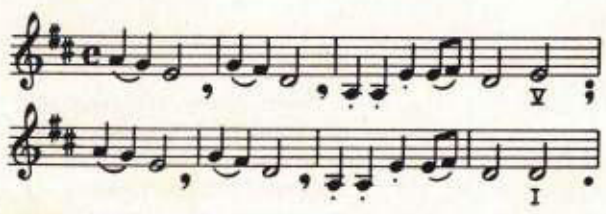



Fig. 138 Haydn: sinfonia «Londres»

Embora, de momento, tomemos como norma o período musical de oito compassos, iremos encontrar muitos exemplos que parecem ter sido abreviados ou ampliados por supressão ou adição de um ou mais compassos, como, na linguagem falada, se condensam os pensamentos ou se juntam adjetivos. Um bom exemplo de um período musical «condensado» é o que dá início à abertura de *As Bodas de Fígaro*, de Mozart:

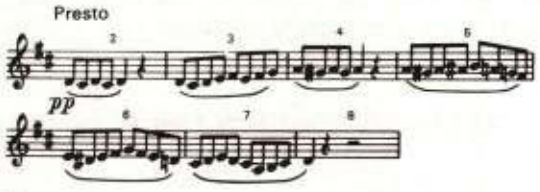



Fig. 139

Como é evidente, os períodos musicais podem prolongar-se por meio da ampliação das frases que os compõem. Isto consegue-se de várias maneiras: repetição de cadências, uso de seqüências, repetição ou imitação de um compasso, etc. O modelo que seguidamente apresentamos de um período musical ampliado foi extraído de *La Fleurie ou La Tendre Nanette*, de Couperin:

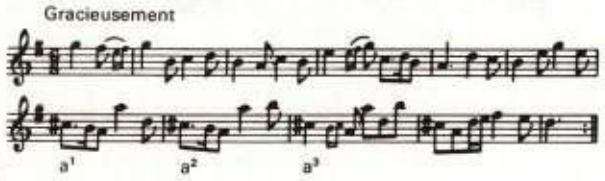



Fig. 140

Desnecessário será dizer que existem muitas outras formas de períodos musicais, de comprimento variável, uma vez que não há regra que possa limitar o gênio criador de um compositor.

Forma binária

Passemos agora dos períodos musicais para as estruturas musicais mais complexas. Se analisarmos a sarabanda de Corelli, que adiante apresentamos, verificaremos que ela corresponde, na linguagem musical, a uma pergunta seguida da respectiva resposta:

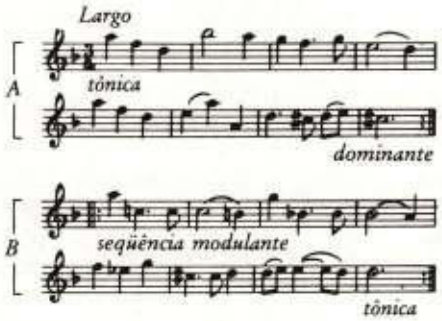



Fig. 141

É formada por uma seção interrogativa (A), que começa na tônica e acaba na dominante. A segunda seção (B), de resposta, inicia a sua melodia na tonalidade em que acaba a seção (A) e, por modulação, regressa de novo à tônica. Podemos comparar este processo ao seguinte diálogo:

— Como está você? (pergunta)
(T) (D)
— Eu estou bem, obrigado (resposta)
(T)

O «eu» da primeira frase pode considerar-se a tônica; o «você», a dominante, converte-se no «eu» da frase seguinte, sendo devolvido ao primeiro interlocutor, que o converte outra vez em «eu».

Este exemplo ilustra a forma «binária» (o prefixo *bi* significa que é constituída por duas seções), que é a mais simples disposição musical (pode chamar-se-lhe também *esquema* ou *forma*) usada pelos compositores. Todavia, uma forma musical definida não serve para inibir o compositor; é apenas uma moldura para ele se poder expressar artisticamente. Esta disciplina formal é semelhante à que o poeta aceita para manifestar o seu pensamento e emoção, por exemplo, num soneto.

Vejamos, por meio de um exemplo de Bach, como se pode desenvolver a forma binária. Eis o final da alemanda da suíte francesa n.º 6:

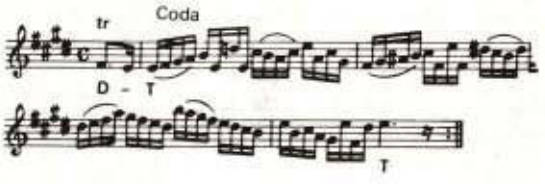



Fig. 142

Observamos aqui a inclusão de quatro compassos adicionais depois do suposto final, que conferem uma conclusão suave a obra, já que proporcionam um pouco mais de tempo para uma conveniente proporção da peça. Este segundo final é a coda, de que já havíamos falado na nossa explicação da fuga.

Na forma binária, as duas seções A e B repetem-se freqüentemente, do que resulta ser mais acentuado o contraste entre elas. Se as seções A e B não forem simétricas, a B será a de maior duração, uma vez existirem possibilidades mais ricas de modulação ao regressar à tônica e ser possível adicionar-se-lhe uma coda, que se considera sua parte integrante. A música de dança dos séculos XVII e XVIII, que atingiu a sua expressão mais perfeita nas suítes de Bach, foi escrita quase exclusivamente na forma binária.

Forma ternária

Uma vez compreendida a forma binária A-B, se nos surgir outra espécie de estrutura formal A-B-A, poderemos supor, e com razão, que A representa uma seção, B outra e que o reaparecimento de A é uma repetição exata ou idêntica da primeira seção A. Todavia, ao analisarmos a figura 143, verificamos que, de fato, existe uma grande diferença entre os dois esquemas musicais. A forma chamada «ternária» A-B-A difere da forma binária A-B, porque B é um *episódio* em contraste absoluto com A^1 e A^2; além disso, cada seção da forma A-B-A é harmonicamente completa. O exemplo que em seguida apresentamos (fig. 143) é o início do terceiro andamento da sonata de piano em si bemol, op. 22, de Beethoven.

Resumindo, podemos definir o esquema geral da forma ternária como a sucessão musical de três partes:

uma primeira, que começa na tônica e acaba nela ou num tom relativo; um episódio, que contrasta tanto com a primeira como com a terceira parte, porque nele se utiliza um tom (ou tons) e elementos diferentes, e, finalmente, uma terceira parte, que pode ser a reprodução fiel ou levemente alterada da primeira, começando e terminando na tônica. Por vezes, tal como acontece no exemplo citado a seguir, junta-se-lhe uma coda.

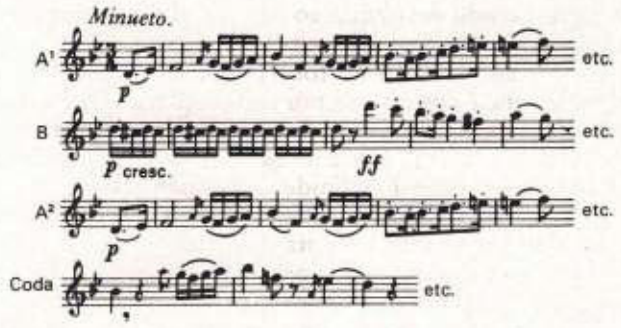


Fig. 143

Existem muitos exemplos de forma ternária em todos os repertórios musicais: encontramo-la na canção do pastor do *Orfeu,* de Monteverdi (1607); Bach utiliza-a nas suas suítes quando indica uma *alternativa* (ou seja, quando numa suíte de dança se repete a primeira dança no final da segunda); a *ária da capo* dá-nos dela um exemplo bem claro; e, na época clássica, a forma minueto- trio-minueto é empregada pelos compositores (Haydn, Mozart e Beethoven) no terceiro andamento das suas sinfonias e sonatas. Se estudarmos também detidamente as pequenas peças de piano do período romântico — por exemplo, os noturnos e mazurcas de Chopin, os improvisos de Schubert —, veremos que muitas delas foram escritas em forma ternária.

As formas de dança

Durante séculos, a dança teve, sobretudo, um significado ritual e religioso. A adoração ou propiciação dos deuses, as preces pela fertilidade, bom tempo, etc., expressavam-se freqüentemente por meio de formas tradicionais ou improvisadas de dança e melodia. No tempo dos gregos e romanos, a dança sofreu uma evolução lenta, e de rito passou a arte consciente. No entanto, quer seja sagrada quer profana, quer seja arte quer não, existe algo de intrinsecamente erótico na dança, que parecia não agradar à Igreja. Durante a Idade Média, a música de dança, e de um modo geral a dança, não merecia aprovação. Apesar disso, a dança manteve sempre a sua popularidade, vindo a renascer, finalmente, nas cortes européias do século XVI. Muitas danças de origem rústica e popular converteram-se em formas de grande força estilística, puramente instrumentais, que não eram dançadas, mas sim apenas ouvidas. Este processo de evolução da dança tem a sua manifestação mais clara na suíte.

A suíte

A suíte é uma composição instrumental que consiste numa série de danças estilizadas. Foi uma das formas de maior relevo da música instrumental dos séculos XVII e XVIII e ainda hoje se utiliza, embora com algumas modificações. As quatro danças mais importantes, que geralmente se encontram numa suíte barroca (por exemplo, nas suítes de Bach), são a *alemanda,* a *corrente,* a *sarabanda* e a *giga.*

Alemanda

A alemanda é uma dança de origem germânica, em tempo quaternário (4/4) e de movimento moderado. Possui um ritmo característico, em conseqüência do emprego da anacrusa (fraca ou forte) no começo.

Fig. 144 Bach: suíte de violoncelo solista em sol maior.

Corrente

Existem dois tipos de corrente: a italiana e a francesa. A corrente italiana (*corrente,* «correndo») é uma dança em tempo ternário (3/4), de caráter alegre.

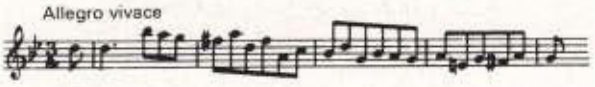


Fig. 145 Händel: suíte em sol menor.

A corrente francesa é normalmente escrita em tempo ternário (3/2 ou 6/4) e é de natureza contrapontística. A sua principal característica reside no fato de estes dois esquemas métricos permutarem entre si ou misturarem-se com freqüência, especialmente nas cadências, o que faz que a posição do acento varie e, por conseguinte, a estrutura rítmica da peça seja um pouco ambígua. Poderia chamar-se *polirrítmico* a este desenvolvimento.

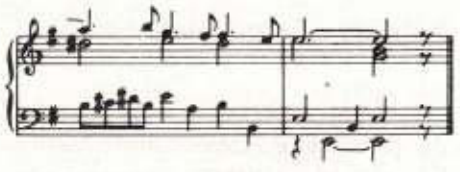



Fig. 146 Bach: suíte inglesa n.º 5, em mi menor.

Sarabanda

A sarabanda é proveniente da Espanha, embora se julgue que tenha origem árabe ou persa. É escrita em compasso 3/4 ou 3/2, de porte lento, com acento na segunda parte do compasso. Inicialmente era uma dança amorosa, sensual, mas com o tempo adquiriu um caráter nobre e digno.

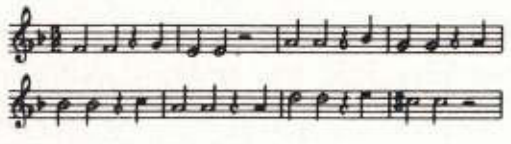


Fig. 147 Händel: suíte em ré menor.

Giga

A giga é uma dança rápida e alegre, de origem popular inglesa ou irlandesa. Aparece como final da suíte e tem, em regra, os compassos 3/8, 6/8, 9/8 ou 12/8. O seu desenvolvimento baseia-se na imitação e, por vezes, na fuga.

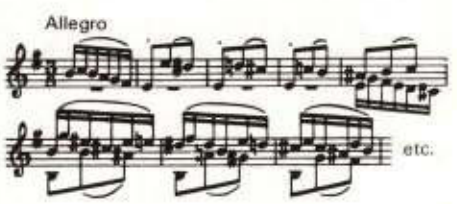


Fig. 148 Bach: suíte inglesa n.º 5, em mi menor.

Além destes quatro elementos básicos da suíte, acrescentavam-se (embora nem sempre) outras formas de dança, como o minueto (ver rubrica seguinte), a gavota (4/4), o passa-pé (3/8 ou 6/8), a bourrée (4/4), a museta (dança pastoril com um bordão de gaita de palheta) e a passacalhe (ver pág. 37). A alemanda era, por vezes, precedida de um andamento não baseado na dança e que tinha características de improvisação ou rapsódia. Esses andamentos são, entre outros, o prelúdio, a fantasia e a tocata.

Os diversos andamentos de uma suíte barroca eram geralmente baseados numa mesma tonalidade, embora existissem modulações dentro de cada um dos seus elementos componentes. Posteriormente, produziram-se várias alterações: uso flexível de tonalidades, adaptação de outras formas de dança, além das já existentes, e, finalmente, combinação livre de formas musicais contrastantes. São exemplos de suítes as partitas, as suítes francesas e inglesas e as suítes de orquestra de Bach, as suítes de Händel e, mais tarde, a suíte de *A Arlesiana*, de Bizet, *Peer Gynt*, de Grieg, a suíte do *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky, e a suíte de danças de Bartók.

Entre as numerosas formas de dança dos séculos XVI e XVII, existem três que, para além do seu aparecimento esporádico na suíte, possuem características e traços originais, de especial importância na música. São o minueto ou minuete (do francês *minuet* ou *menuet*, que deu em italiano *minuetto* ou *menuetto*), a chacoina e a passacalhe.

Minueto

O minueto é originário da França, onde foi uma das danças oficialmente aceitas na corte de Luís XIV. O seu compasso 3/4 era inicialmente dançado a uma velocidade elegantemente moderada. No entanto, nas mãos de Haydn e de Mozart, a forma do minueto tornou-se gradualmente mais rápida, até que, com Beethoven, foi substituída pelo *scherzo*, rápido e vivo.

Quanto à estrutura, o minueto pode ser binário ou ternário. Tem interesse salientar que o minueto se combina por vezes com o «trio», sendo este a parte intermédia entre o minueto e a sua repetição. O seu nome deriva do fato de o trio ser originalmente interpretado por três executantes. O esquema do minueto combinado com o trio é o seguinte:

A^1 *Minueto,* escrito em forma binária ou ternária, começando e terminando na tônica.

B *Trio,* baseado num novo tema, que pode ter forma binária ou ternária, e, por vezes, escrito numa tonalidade diferente da do minueto.

A^2 Repetição de A^1, a que ocasionalmente se acrescenta uma coda.

Considerados como estruturas completas, o minueto e o trio têm, como já anteriormente dissemos, forma ternária.

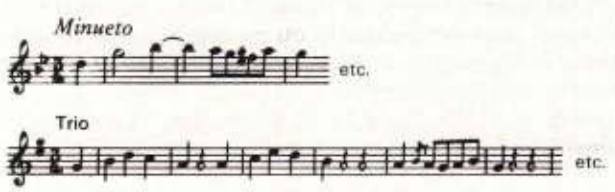



Fig. 149 Mozart: sinfonia n.º 40, em sol menor.

A chacoina e a passacalhe

A chacoina e a passacalhe foram, inicialmente, formas de dança em compasso ternário e de tempo lento, embora, mais tarde, tenham deixado de ser próprias para dançar. O princípio básico destas duas formas musicais é o emprego da variação construída geralmente sobre um *basso ostinato. Ostinato* (palavra italiana = obstinado) significa a repetição insistente de uma frase musical, quer durante todo o andamento quer esporadicamente. O princípio do *ostinato* é a característica fundamental tanto da chacoina como da passacalhe.

Um dos exemplos mais perfeitos desta forma musical é a passacalhe em dó menor para órgão, de Bach, onde um tema *ostinato* de oito compassos reaparece vinte vezes, quase sempre no baixo, repetido fielmente ou com ligeiras variações:

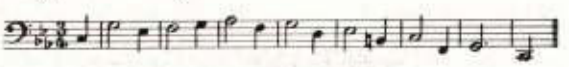


Fig. 150

A distinção exata entre uma chacoina e uma passacalhe constitui um problema musicológico ainda por resolver. Todavia, apesar das semelhanças existentes, podemos dizer que, enquanto a passacalhe se baseia num tema melódico *ostinato* que aparece geralmente no baixo, a chacoina é uma variação contínua cujo «tema» é mais propriamente uma cadeia de acordes que serve de base a cada variação. Esta diferença, sem dúvida muito sutil, foi ignorada com freqüência por numerosos compositores, historiadores e críticos de música, que utilizaram indiscriminadamente os dois termos. Assim, nada tem de surpreendente verificarmos que o último andamento da sinfonia n.º 4 de Brahms é citado, ao mesmo tempo, como um modelo de passacalhe por uns e de chacoina por outros.

Variação

Embora a chacoina e a passacalhe pertençam, em parte, à categoria das variações, foram incluídas na

rubrica «Danças» devido não só ao fato de terem ambas origem na dança, mas também por aparecerem freqüentemente na suíte. Agora vão servir-nos de ponte para passarmos à forma seguinte: as *variações* ou *diferenças*.

Como é de calcular, a palavra «variação» significa a reiteração de um tema e a sua subseqüente modificação melódica, rítmica ou harmônica. O tema da variação é, em geral, uma melodia facilmente apreensível, escrita em forma binária ou ternária, mas, por vezes, pode ser composto apenas por um período musical. O tema pode ser uma composição original do autor, como acontece nas variações da sonata de piano em lá maior de Mozart. Outras vezes, porém, o músico utiliza o tema de outro compositor para provar as suas potencialidades inventivas, melódicas e harmônicas. São exemplos deste caso as variações Diabelli, de Beethoven, e as variações de Brahms sobre temas de Händel e Haydn.

Na figura 151 apresentamos em primeiro lugar o tema Diabelli e, depois, alguns compassos das duas primeiras variações de Beethoven sobre esse tema:

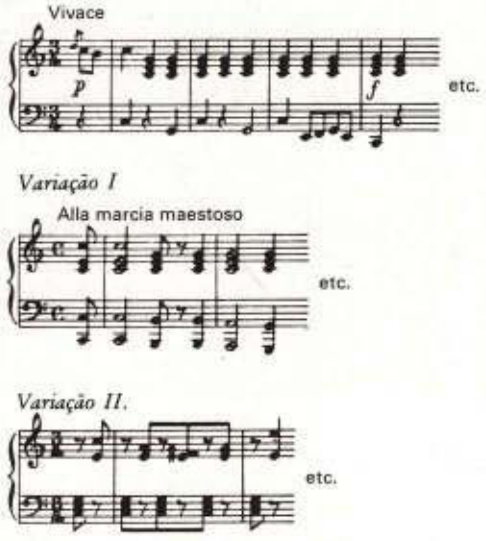



Fig. 151

Rondó

Tanto na música como na poesia, o rondó baseia-se na repetição. No rondó, o tema principal reaparece pelo menos três vezes e com freqüencia até mais do que isso. Estas repetições são distintamente separadas por episódios contrastantes. O tema principal constitui o «estribilho» ou «refrão» e os episódios intercalados são as «voltas». Vejamos, pois, o esquema do rondó:

- A^1 Tema na tônica.
- B Primeiro episódio noutra tonalidade.
- A^2 Repetição do tema, na tonalidade original de tônica.
- C Segundo episódio em tonalidade diferente.
- A^3 Repetição do tema, na tônica, terminando por vezes com uma coda.

Quando necessário, estas seções ligam-se umas às outras por meio de pequenas frases musicais de transição, que servem de «vínculo» ou «ponte» entre elas. A forma rondó foi por muitos considerada como uma ampliação da forma ternária.

Encontra-se um exemplo magnífico da forma de rondó no adágio da sonata *Patética*, de Beethoven:

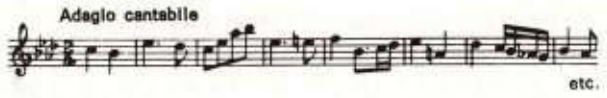


Fig. 152 Repetição do tema na clave de sol.

Sonata

Até ao século XVI não foi atribuída grande importância à música instrumental. O estilo musical baseava-se geralmente no aspecto vocal, e os instrumentos, quando utilizados, tinham uma função subordinada à das vozes.

Costuma indicar-se o século XVI para o nascimento da música instrumental, pelo que se pode situar nesse século o embrião da sonata. Inicialmente, o termo «sonata» (do italiano *suonare* = tocar) queria dizer música não cantada, interpretada por instrumentos. Por oposição à suíte, que provém da música de dança, a sonata teve a sua raiz num tipo de música vocal de origem franco-flamenga chamado «chançon». Durante o século XVII e princípios do século XVIII, a sonata, ao contrário da suíte, era uma peça séria, para um ou mais instrumentos, constituída por várias partes, sendo composta parcialmente em forma binária e ternária. De qualquer maneira, estabelecia-se uma distinção entre a *sonata de camera* (sonata de câmara) e a *sonata da chiesa* (sonata de igreja). Naquele período, porém, a diferença entre a sonata e a suíte não era muito notada. Apareciam freqüentemente na sonata andamentos com características de dança. O andamento «minueto e trio» da sonata clássica é, na verdade, uma reminiscência desta dualidade.

Partindo destas primeiras formas de sonata, e em conseqüência de uma lenta evolução em que participaram muitas formas diferentes e para a qual contribuíram muitos compositores, em meados do século XVIII consolidou-se a forma típica da sonata e a sua extraordinária importância entre as formas musicais. A época de Haydn, Mozart e Beethoven, também chamada período clássico, tem impresso o selo da forma sonata. Foi graças a eles que ela atingiu o seu ponto mais elevado como estrutura de grande complexidade musical.

Forma sonata

Depois deste breve esquema histórico da sonata, analisemos com detalhe a sua forma e estruturas características. A forma sonata pode definir-se pelo seu desenvolvimento num *andamento único*. A forma clássica da sonata tem três divisões fundamentais: a *exposição*, o *desenvolvimento* e a *reexposição*.

Exposição

Tal como no primeiro ato de uma obra teatral estabelecemos contato com as personagens mais importantes, a exposição da forma sonata é preenchida pela apresentação da sua temática. Como acontece com as personagens teatrais, esta temática divide-se em dois grupos, de características masculinas ou femininas. Geralmente, o primeiro tema (ou o primeiro grupo de temas, quando existe mais do que uma idéia temática) consiste numa melodia curta e concisa, de interesse rítmico definido e de caráter «masculino», cuja tonalidade é a da tônica.

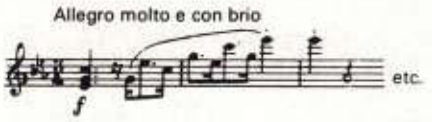



Fig. 153 Beethoven: sonata em dó menor, op. 10, n.º 1

O segundo tema (ou grupo de temas) tem, em regra, um caráter lírico, mais «feminino», se comparado com o primeiro. Pode dizer-se que, de um modo geral, no segundo tema predomina o interesse melódico. (Todavia, deve salientar-se que estas funções se trocam freqüentemente, podendo o assunto lírico aparecer em primeiro lugar.) Mas a principal diferença entre o primeiro e o segundo tema (ou grupo temático) reside no fato de este estar numa tonalidade diferente, muitas vezes na dominante ou na sua relativa maior ou menor.

Fig. 154Beethoven: sonata em dó menor, op. 10, n.º 1

A transição entre os dois grupos de temas faz-se por meio de uma passagem modulante que serve de *ponte*, de extensão variável, e que se baseia normalmente no primeiro tema.

A exposição termina com uma coda. Aqui começa o desenvolvimento da sonata, se não houver uma nova e total repetição do primeiro tema.

Desenvolvimento

Os temas apresentados na exposição atingem o seu clímax no desenvolvimento. Mais uma vez parece óbvia a semelhança com o desenvolvimento de uma obra teatral. Nesta parte, familiarizamo-nos com o conflito «dramático» na sua totalidade, expresso por meio de vários recursos musicais, como, por exemplo, o emprego da modulação, a utilização de cadências imperfeitas e interrompidas, de ornamentos melódicos, da tensão dinâmica, etc.

Reexposição

A reexposição ou recapitulação constitui a seção final da forma sonata e aquela em que se repetem os temas da exposição, desta vez com algumas modificações técnicas e emocionais. A modificação técnica mais relevante na reexposição consiste no fato de o segundo tema se encontrar na tonalidade da tônica. O conjunto acaba por uma coda. O conflito passou, as personagens reencontram o seu equilíbrio, embora tenham sofrido uma mudança sutil em virtude das experiências passadas.

A forma sonata pode definir-se, em termos gerais e quanto à sua estrutura completa, como um esquema ternário (A^1-B-A^2).

Em geral, a denominação «sonata» refere-se a uma composição instrumental para um ou mais instrumentos, composta de vários andamentos, de que pelo menos um está escrito em forma sonata. É freqüente que esse andamento seja o primeiro, o que faz que se classifique erradamente a forma sonata como «forma de primeiro andamento».

A sonata, como um todo, é normalmente composta de três ou quatro andamentos. A estrutura habitual de uma sonata em quatro andamentos é a seguinte:

Primeiro andamento — Forma sonata.

Segundo andamento — Forma ternária (também pode ser forma sonata, rondó, variações, etc.).

Terceiro andamento — Minueto e trio (ou *scherzo* e trio).

Quarto andamento — Rondó (ou forma sonata, por vezes, variações).

As indicações fundamentais de andamento na sonata baseiam-se no princípio estético do contraste e são, geralmente: 1) rápido; 2) lento; 3) moderadamente rápido; 4) rápido.

Quando se emprega mais de dois instrumentos, a sonata recebe o nome de trio, quarteto, quinteto, etc. Um quarteto de cordas, por exemplo, é, na realidade, uma sonata para quatro instrumentos de corda: dois violinos, uma violeta e um violoncelo. Quando se utiliza uma orquestra completa, temos a sinfonia.

Nessas obras é bastante comum uma introdução, ou seção musical mais lenta, que, como o seu nome indica, serve para introduzir o andamento seguinte. Pode ser uma introdução curta, como os dois compassos que abrem a sinfonia *Heróica*, de Beethoven, ou mais comprida, como aquela com que se inicia a sua 7.ª sinfonia.

Sonata-rondó

A sonata-rondó é uma interessante combinação das duas formas musicais — o rondó e a sonata —, que aparece, por vezes, como andamento final de uma sonata. É o seguinte o esquema da sonata-rondó:

Exposição:

- A^1 *Tema de rondó (estribilho)*, que funciona como primeiro tema, escrito na tônica.
- B^1 *Primeiro episódio*, que introduz o segundo tema, escrito na dominante ou noutra tonalidade.
- A^2 *Tema de rondó*, ou regresso ao primeiro tema, escrito na tônica.

Desenvolvimento:

- C *Segundo episódio* ou *episódio central*, onde se dá o desenvolvimento da sonata-rondó.

Reexposição:

- A^3 *Tema de rondó*, ou primeiro tema, escrito na tônica.
- B^2 *Terceiro episódio*, onde aparece de novo o segundo tema, só que desta vez na tônica (processo idêntico ao da forma sonata).
- A^4 *Tema de rondó*, que conduz à coda.

Existem numerosos exemplos da forma de sonata-rondó no repertório de Haydn, Mozart e Beethoven. Um dos mais conhecidos é o último andamento da 8.ª sinfonia de Beethoven, cujo tema é:

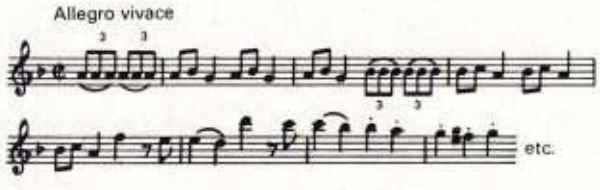



Fig. 155

Sinfonia

A sinfonia é apenas a adaptação da forma sonata à grande orquestra. Devido às suas enormes potencialidades musicais, sobretudo de colorido e de clímax, a escrita sinfônica ocupa um lugar preeminente na história da música, comparável ao que o romance detém na literatura. O seu alcance instrumental permite tudo, desde o mais delicado lirismo à expressão mais grandiosa de uma luta heróica. O esquema habitual da sinfonia é semelhante ao da sonata, que apresentamos na pág. 39.

Concerto

O concerto é uma composição musical escrita para ser interpretada por um só instrumento (ou grupo de instrumentos) com o acompanhamento de uma orquestra, em que as duas partes dialogam entre si.

Quando um pequeno grupo de instrumentos solistas, chamado *concertino*, compete com o conjunto orquestral (chamado *tutti* ou *ripieno*), a obra é denominada *concerto grosso*. Esta foi uma das variedades de música orquestral mais importantes do período barroco. De início, constava de vários andamentos, mas Vivaldi estabeleceu uma sucessão de três: *allegro — lento — allegro*.

Encontramos exemplos da forma concerto em Corelli, Vivaldi, Bach e Händel. Depois de um longo período de silêncio, o *concerto grosso* renasceu graças a compositores como Bartók e Hindemith, em cujos catálogos figura um concerto para orquestra.

O concerto para solista implica a exibição de um instrumento a solo com acompanhamento da orquestra (o que não quer dizer que o papel da orquestra seja subordinado ao do solista). Por vezes, empregam-se dois, três e até quatro instrumentos solistas; em tais casos, a obra recebe o nome de «concerto duplo», «concerto triplo», «sinfonia concertante», etc. Desde as obras vienenses até aos nossos dias, o concerto foi sempre constituído por três andamentos, que, na sua estrutura, correspondem ao primeiro, segundo e quarto andamentos da forma sonata (omitindo o terceiro andamento de minueto--trio). Como parte integrante do primeiro andamento, embora possa, por vezes, incluir-se em qualquer dos outros dois, encontra-se a *cadenza* ou «cadência», destinada a exibir o virtuosismo técnico do solista, enquanto a orquestra se cala. Esta cadência aparece, por vezes, no final da reexposição, começando com um acorde cadencial de quarta e sexta (Ic) e terminando num acorde de dominante (V), quando a orquestra *(tutti)* torna a entrar, para conduzir o andamento ao final. Inicialmente, cabia ao solista fazer uma criação improvisada da *cadenza*, tomando como base o tema principal do andamento; porém, a partir de Beethoven e até aos nossos dias, a cadência é geralmente escrita pelo compositor.

Abertura

A abertura é um fragmento instrumental destinado, como o nome indica, a servir de prelúdio a uma obra de grandes dimensões, como a ópera, o oratório, etc. Nas óperas dos princípios do século XVIII, a abertura, quando existia, era apenas um simples sinal para chamar a atenção do público antes do começo da obra propriamente dita. A partir de então, esta função pragmática deu origem a dois tipos de abertura: a chamada «abertura francesa» e a «abertura italiana».

A *abertura francesa* está associada a Lully, nascido em Itália e músico da corte do Rei-Sol. A princípio, a abertura francesa compunha-se de duas partes: uma parte *lenta*, com um estilo solene e até pomposo, em que predominavam os ritmos com ponto de aumentação, e uma parte *rápida*, num estilo contrapontístico livre e ligeiro. Por vezes, incluía-se nela uma passagem lenta, semelhante a uma coda, que, mais tarde, se transformou numa terceira parte. Noutros casos, repetia-se a parte lenta com que a obra começava ou juntava-se às duas partes principais um andamento com características de dança. A abertura do *Messias*, de Händel, é um exemplo muito conhecido de abertura francesa.

A *abertura italiana* foi introduzida pelo italiano Alessandro Scarlatti, jovem contemporâneo de Lully e um dos fundadores da escola napolitana de ópera. Esta abertura era constituída por três partes fundamentais de estilo homofônico: rápido, lento, rápido. Chamava-se muitas vezes «sinfonia» ao fragmento que precedia uma ópera e que era, afinal, a abertura. Durante o século XVIII, a abertura francesa foi-se eclipsando lentamente como forma musical, até se converter num simples andamento com uma estrutura semelhante à da sonata, como acontece na abertura de *A Flauta Mágica*, de Mozart. A partir de Wagner, a abertura transformou-se num tema tratado de uma maneira livre pelo compositor, com a finalidade de apresentar diretamente ao público a primeira cena da ópera, como acontece, por exemplo, em *Os Mestres Cantores de Nuremberga*.

A *abertura de concerto* é uma composição orquestral autônoma, sem qualquer relação nem com a ópera nem com outra obra musical. Tem muitas vezes a forma de uma sonata livre, embora possa apresentar outras formas diferentes. Como exemplos, temos a abertura do *Carnaval Romano*, de Berlioz, e a *Abertura Acadêmica*, de Brahms.

No entanto, quando a abertura mantém uma relação com uma composição operática ou dramática, a sua interpretação é considerada como abertura de concerto, como é, por exemplo, o caso das aberturas *Leonora* e *Coriolano*, de Beethoven.

Formas vocais

Ao contrário do que acontece com a canção «folclórica», que surge com um caráter anônimo e cristaliza ou degenera consoante o sentido estético instintivo dos que a transmitem oralmente de uma geração a outra, a canção «artística» é concebida e escrita, de modo consciente, pelo compositor: uma vez que a escreve no papel, torna-se o único responsável por ela, seja ela «boa» seja «má». Pertencem ao gênero da canção artística as duas formas vocais: ária e *Lied*. Embora os dois termos signifiquem «canção» em italiano e alemão, respectivamente, utilizam-se hoje em dia para distinguir dois tipos de canção artística.

Ária

A ária é uma peça vocal ou instrumental para solista com acompanhamento de instrumentos, dotada de uma estrutura mais ampla do que a de uma simples canção. A escolha da forma é bastante livre. Podem ser utilizados como estrutura formal da ária tanto a forma binária como a ternária, o rondó, a passacalhe, etc. A ária denominada *da capo* (italiano = do princípio) tem uma estrutura dividida em três partes, conseguida por meio da repe-

tição da primeira parte, após uma segunda que com ela contrasta. É um exemplo evidente de forma ternária. A indicação *da capo* (ou a sua abreviatura *D. C.*) coloca-se no final da ária.

Recitativo

Embora, em si, não apresente uma forma musical propriamente dita, o recitativo tem uma importância considerável no que diz respeito ao estilo vocal operático (ou seja, a ópera, o oratório, a paixão, etc.), porque representa um estilo de canto baseado num texto de caráter declamatório. No recitativo, a melodia, o ritmo e a frase musical estão subordinados às inflexões declamatórias da linguagem. Ao contrário da ária, o recitativo não tem uma forma definida, sendo a sua função relatar com continuidade o desenrolar de um acontecimento, como ocorre, por exemplo, com o Evangelista na *Paixão segundo S. Mateus*, de Bach. Assim, o recitativo pode anteceder ou seguir-se a uma ária, um grande coro, etc., assegurando, deste modo, a continuidade da ação. Os músicos estabelecem uma distinção entre duas formas de recitativo: o recitativo *secco* (italiano = seco) e o recitativo *acompagnato* (italiano = acompanhado). No *recitativo secco*, o acompanhamento do solista resume-se a alguns acordes marcados regularmente (em geral, cadências) por um instrumento de tecla e reforçados no baixo pelo violoncelo ou pela viola de gamba; no *recitativo acompagnato*, o acompanhamento fica a cargo de uma orquestra ou de um pequeno conjunto instrumental.

Podem encontrar-se inúmeros exemplos de ária, de ária *da capo* e de recitativo no repertório operático do século XVIII e até no século XIX. Basta citar Bach, Händel, Mozart, Rossini e Verdi para nos ocorrerem exemplos conhecidos. Aliás, o próprio *Messias*, de Händel, contém modelos destas três formas.

Lied

O *Lied* associa-se sobretudo ao período romântico alemão e a Schubert. Em termos gerais, o *Lied* é um tipo de canção essencialmente lírica baseada num texto poético, com acompanhamento de piano. A sua principal característica reside no fato de o piano não constituir um mero apoio decorativo da canção, mas ser parte integrante dela. Foi isso precisamente que o jovem Schubert realizou nos seus *Lieder* (por exemplo, *A Morte e a Donzela* e *O Rei dos Álamos*): o significado intrínseco do texto poético é expresso pela voz e pelo instrumento numa unidade insuperável. O *Lied* pode tomar a forma mais adequada à expressão musical do texto.

Denomina-se *ciclo de canções* (ou *Lieder*) um conjunto de canções que, por estarem relacionadas, constituem uma unidade artística. Como exemplos, podemos citar *A Bela Moleira*, de Schubert, e *Os Amores do Poeta*, de Schumann.

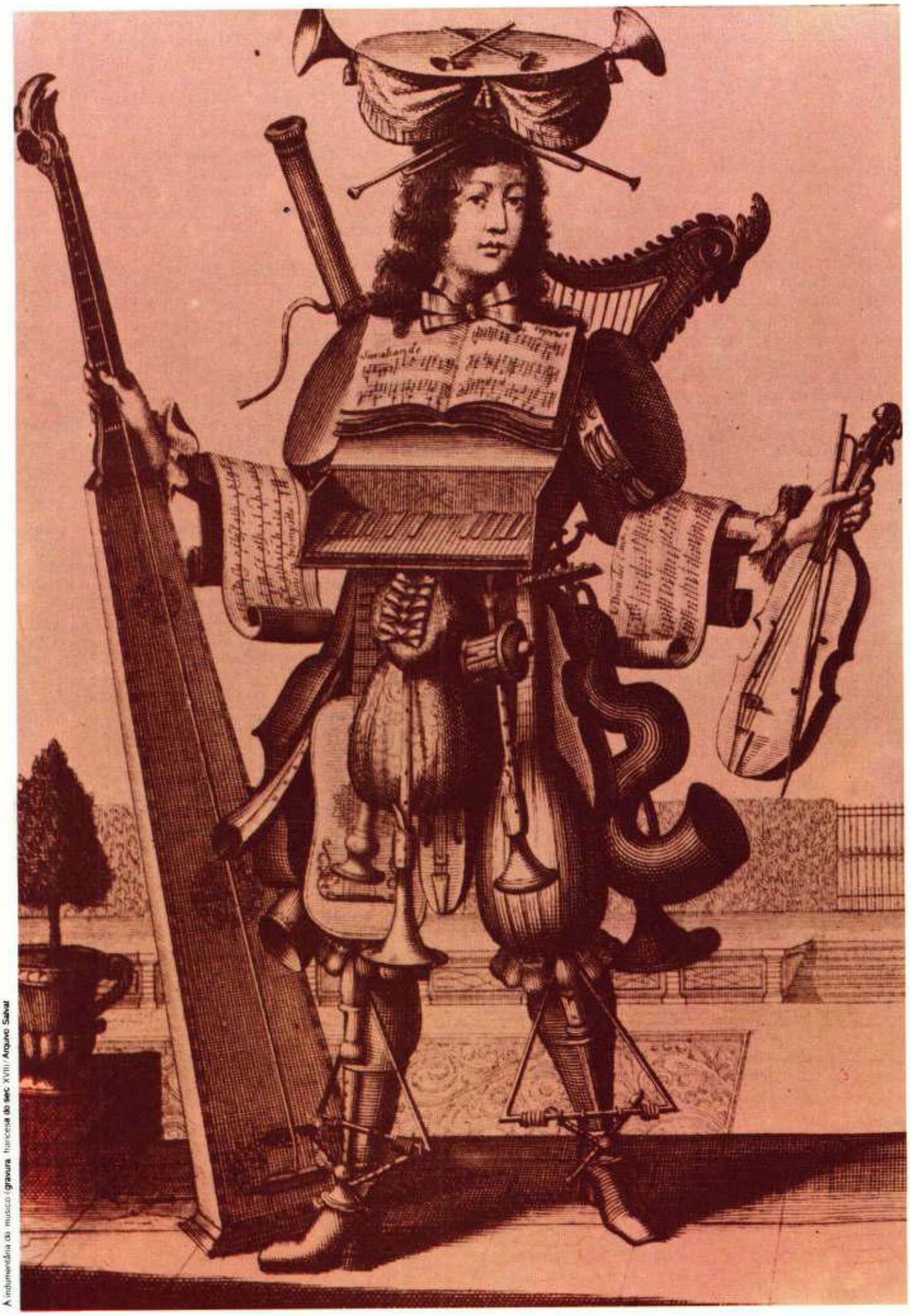
Omitimos nesta rubrica uma explicação individualizada da missa, da cantata, da ópera, do oratório, etc., em parte devido à falta de espaço, mas, sobretudo, porque não são em si mesmas formas musicais definidas, mas sim uma conjunção de formas e estilos diferentes, já tratados neste capítulo. Na ópera, por exemplo, verifica-se ou pode verificar-se uma gigantesca amálgama de todas as formas musicais existentes, incluindo ainda, em boa medida, o drama, a poesia, a prosa, as artes decorativas e a dança.

A música «de programa»

Este termo não designa uma forma especial de música, pois esta se limita a descrever, de maneira geral, um tema, por exemplo um quadro ou uma narrativa, que o compositor deseja e procura ilustrar, recorrendo às formas musicais que melhor servem para expressar a sua idéia. Podemos citar como exemplos a *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, *As Aventuras de Till Eulenspiegel*, de Richard Strauss, e o *Prelúdio à Sesta de Um Fauno*, de Debussy.

O *poema sinfônico* pertence ao gênero da música de programa. Trata-se de uma obra orquestral programática, geralmente num só andamento em forma de sonata, adaptada livremente.

Termina aqui o estudo das formas musicais mais importantes que o melômano pode encontrar. É evidente que, na introdução à música que nos propusemos fazer, não podem ser incluídos todos os gêneros de composição musical existentes. O seu estudo pode aprofundar-se na bibliografia.



A instrumentária da música: gravura francesa do séc. XVIII / Arquivo Salvat

Quarta Parte

Os instrumentos e as vozes

A voz humana

A fonte sonora mais antiga e natural com que se pode fazer música é a voz humana. Assim, e embora este capítulo se dedique ao estudo dos mais importantes instrumentos musicais construídos artificialmente e utilizados no repertório geral dos concertos, faremos uma breve referência à voz humana.

No início deste livro vimos como o fator essencial para a produção de som consiste num movimento que surge num corpo vibrátil e gera ondas de compressão no ar.

A voz humana funciona de acordo com o mesmo princípio; o som é produzido pela vibração de duas pequenas cordas vocais que estão esticadas ao longo da laringe. Estas cordas vocais são postas a vibrar pelo ar dos pulmões. A altura do som produzido depende da tensão das cordas vocais. Quanto mais tensas elas estão, maior é a altura do som, e vice-versa. O som é ampliado pelas cavidades da boca, nariz e cabeça, que funcionam como caixas de ressonância. A qualidade da voz depende da qualidade e flexibilidade das cordas vocais.

As quatro categorias fundamentais de voz humana, que abarcam tanto a tessitura como a cor, são: *baixo*, *tenor*, *contralto* e *soprano* (como já havíamos visto na segunda parte). A voz abrange aproximadamente a seguinte extensão:

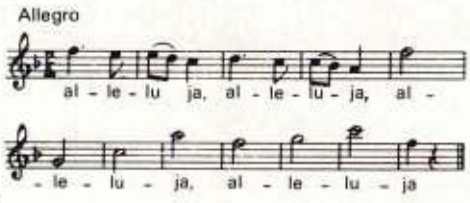
Esta extensão pode vir a ser alargada a tessituras mais graves ou mais agudas pelos cantores solistas. A seguir, damos um exemplo bem conhecido para cada voz:

soprano

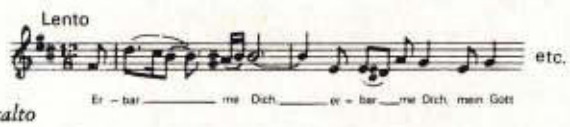
Fig. 156(a) Mozart: «Alleluia» do moteto «Exultate, Jubilate».

contralto

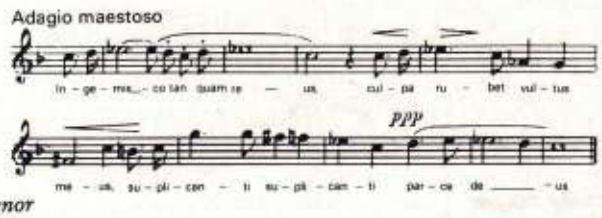
Fig. 156(b) Ária da «Paixão segundo S. Mateus», de Bach.

tenor

Fig. 157 Verdi: «Requiem»

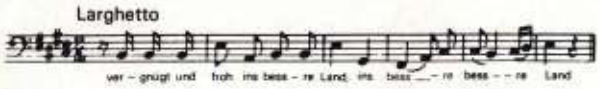
Como se pode ver pela figura 157, a parte do tenor, quando escrita em clave de sol, soa uma oitava mais grave. Escreve-se deste modo por razões de conveniência, uma vez que, assim, são necessárias menos linhas suplementares.

baixo

Fig. 158 Ária de «A Flauta Mágica», de Mozart.

Vejamos agora os mecanismos artificiais que são utilizados para a produção de som, os chamados *instrumentos*. Os instrumentos dividem-se, em regra, em três famílias principais: *instrumentos de corda*, *instrumentos de sopro* e *instrumentos de percussão*.

Instrumentos de corda

Nos instrumentos de corda incluem-se todos aqueles em que o som se produz graças à vibração de cordas tensas. Dividem-se em três grupos, consoante a maneira como se produz a vibração: 1) de *corda friccionada*, nos quais a corda entra em vibração por meio da fricção de um arco (vara de madeira flexível e ligeiramente curva, com sedas de uma extremidade a outra e cuja tensão pode ser regulada); 2) de *corda pulsada*, nos quais a vibração se obtém por desferimento da corda, e 3) de *corda percutida*, nos quais a corda é golpeada.

O violino

Os membros da família dos instrumentos de arco são o *violino*, a *violeta*, o *violoncelo* e o *contrabaixo*. São instrumentos extremamente sensíveis, que podem produzir os mais delicados matizes de timbres e volume.

O violino atingiu a forma nobre que hoje o caracteriza durante os séculos XVII e XVIII, devido ao trabalho das famílias Amati, Stradivari e Guarneri. De então para cá, o seu formato não sofreu qualquer modificação relevante.

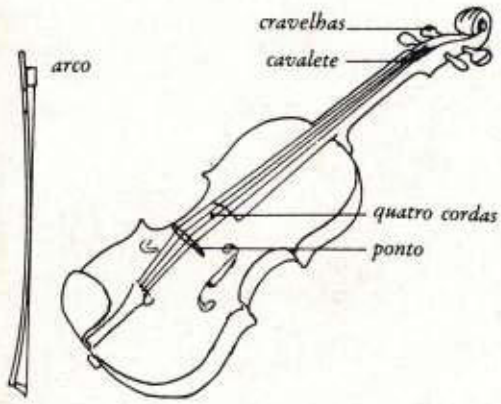
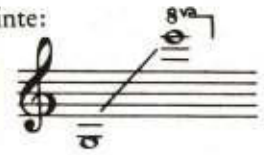


Fig. 159 As quatro cordas do violino são afinadas em sol, ré, lá, mi.

A tessitura do violino é a seguinte:



O som do violino produz-se normalmente quando o *arco* fricciona a corda, ao mesmo tempo que os dedos da mão esquerda «pisam» as notas, fazendo tasto no *ponto*. Isto conduz-nos a uma importante lei física de Pitágoras (válida também para os restantes membros da família dos instrumentos de arco): *quanto menor for o comprimento da corda mais agudo será o som, e vice-versa.* Quando o violinista move a sua mão esquerda ao longo do braço, está a encurtar ou a alongar a seção vibrátil da corda.

Nas partituras para instrumentos de arco, a ligadura de fraseio nem sempre corresponde a uma unidade musical. Na maioria das vezes, serve para expressar o número de notas e executar numa arcada ou passagem do arco. A direção do arco indica-se por meio destes dois sinais:

⊔ = arco em baixo; e ∨ = arco em cima

Os recursos técnicos dos instrumentos de arco

Nos instrumentos de arco, os *harmônicos* (sons de características especiais totalmente diferentes dos anteriormente mencionados) obtêm-se de duas maneiras: os chamados «naturais» conseguem-se pressionando ligeiramente a corda no ar, num ponto definido, em vez de a encostar fortemente contra o ponto. Por exemplo, quando se pressiona de leve o centro de qualquer corda e, ao mesmo tempo, se passa o arco suavemente sobre ela, a nota obtida soa uma oitava mais aguda do que a da corda livre. O ato de pressionar uma corda num ponto determinado produz um nó nesse ponto e faz que a corda vibre em dois segmentos, em vez de o fazer como uma só unidade. Neste nó, que é o ponto de vibração mínima da corda, reforça-se um harmônico, de um modo geral o primeiro, segundo ou terceiro acima do som fundamental, daí resultando um som claro e quase incolor. Indica-se o seu emprego por meio do sinal °, que é um pequeno círculo branco, colocado sobre a nota correspondente.

Quando a pressão normal do dedo sobre o ponto se combina com outra pressão leve, o som obtido chama-se *harmônico artificial*. O ponto onde essa pressão é exercida soa sempre uma quarta acima do som produzido no local em que se pressionou fortemente. Obtém-se, assim, um som que se encontra duas oitavas acima do som fundamental. O sinal que representa o harmônico artificial é um losango branco.

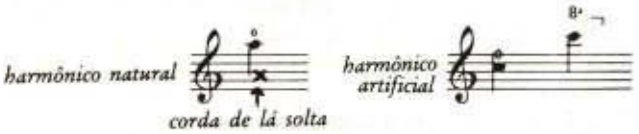



Fig. 160

O *pizzicato* obtém-se beliscando a corda com os dedos, em vez de a friccionar com o arco. O *trêmulo* (*tremolo*, em italiano) indica-se traçando sobre a haste de uma nota um número indeterminado de linhas (por exemplo: 𝅗𝅥𝅲), que é o sinal utilizado quando se pretende a execução de uma nota isolada com uma repetida e muito rápida passagem do arco.

Col legno (em italiano = com a vara) significa que se deve friccionar a corda com a vareta do arco e não com as sedas. *Con sordino* (italiano = com a surdina) indica o emprego da surdina, que é um pequeno grampo que se coloca sobre o cavalete, a fim de impedir a ressonância total do corpo do instrumento. Assim, «emudece-se» ou «apaga-se» a intensidade do som produzido.

Sul ponticello (italiano = sobre o cavalete) indica que o executante deve passar com o arco o mais próximo possível do cavalete do instrumento; produz-se deste modo um som duro e agreste, que tem um efeito conveniente em certos contextos, por exemplo, quando se quer obter um efeito de mistério.

Sul tasto (italiano = sobre a pestana) significa exatamente o oposto de *sul ponticello;* o executante deve passar o arco próximo da pestana do instrumento. O efeito obtido é suave e doce. Embora os instrumentos de arco sejam fundamentalmente de caráter melódico ou linear, é possível produzir neles não só notas simples mas também acordes; estes conseguem-se passando o arco por duas ou mais cordas ao mesmo tempo. Apresentamos em seguida um exemplo de solo de violino:

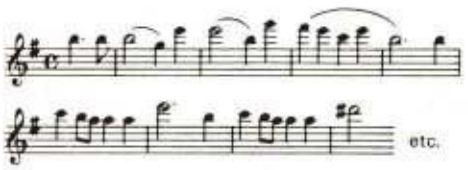
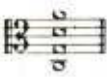



Fig. 161 Mendelssohn: concerto de violino e orquestra.

Violeta

Comparada com o violino, a *violeta* é um pouco maior e tem uma sonoridade mais débil. As suas cordas são afinadas em dó, sol, ré e lá e a sua parte escreve-se normalmente em clave de dó na terceira linha.

A tessitura da violeta é:

Todos os recursos técnicos anteriormente descritos em relação ao violino se aplicam à violeta e ao violoncelo, membro seguinte da família do violino. Apresentamos adiante um fragmento de um dos temas para violeta de *Haroldo em Itália*, de Berlioz:

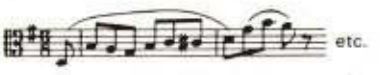



Fig. 162

Violoncelo

O *violoncelo* ou, como às vezes abreviadamente é chamado, o *cello*, tem um registro muito mais grave do que o violino e as suas quatro cordas estão afinadas exatamente uma oitava mais grave do que a violeta: dó, sol, ré, lá.

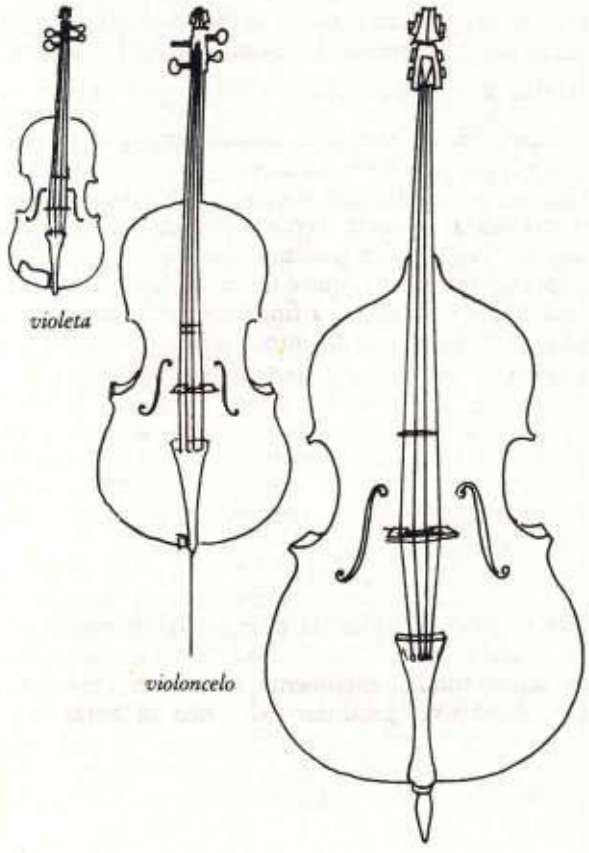


Fig. 163

A tessitura do violoncelo é:

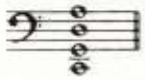



Fig. 164

Tanto o violino como a violeta se colocam sobre o ombro esquerdo do executante. Devido ao seu tamanho, o violoncelo apoia-se no chão por meio de um *espigão* de metal e o violoncelista, que está sentado, segura entre os joelhos o instrumento. O timbre do violoncelo é quente e aveludado.

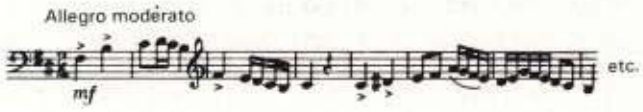
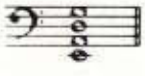



Fig. 165 Dvorak: concerto de violoncelo e orquestra.

Contrabaixo de cordas

O *contrabaixo* é o instrumento de tessitura mais grave e de maior dimensão e peso da família do violino. Distingue-se dos outros membros da família pela sua afinação em quartas em vez de quintas:



A tessitura do contrabaixo é:

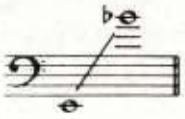



Fig. 166

O som real de cada nota soa uma oitava mais grave.

Em virtude do seu volume e peso, o contrabaixo apoia-se no solo por meio de um curto espigão de metal e, para o tocar, o executante deve estar de pé ou sentado num banco alto, especialmente concebido para esse efeito.

O contrabaixo, cujo timbre é brusco e seco, é, do ponto de vista técnico, um instrumento de menor agilidade do que os restantes membros da família do violino. Devido às dificuldades de dedilhação, só muito raramente se produzem harmônicos artificiais no contrabaixo; também não se executam facilmente os acordes, com exceção de alguns compostos por duas notas, como, por exemplo, o acorde de lá-mi. Na verdade, o contrabaixo não é um instrumento solista e raramente se emprega como tal; tem, no entanto, uma importância fundamental na música orquestral, uma vez que fornece um apoio sólido no baixo.

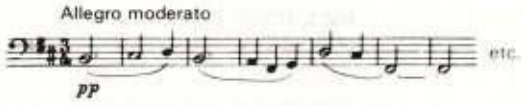



Fig. 167 Schubert: sinfonia n.º 7, em si menor, chamada «Incompleta».

Instrumentos de corda pulsada

A *harpa* é um dos instrumentos de música mais antigos que sobreviveram até aos nossos dias. É formada por uma série de cordas de comprimentos diferentes, esticadas num triângulo. Cada corda representa uma determinada nota. Na harpa, as cordas vibram ao serem dedilhadas com os dedos de ambas as mãos. A extensão da harpa é de dó bemol a sol bemol e a sua ampla tessitura escreve-se utilizando dois pentagramas, como no piano:

Fig. 168

A harpa moderna afina-se na escala diatônica de dó bemol maior. A sua particularidade técnica reside no fato de todas as notas se poderem modificar cromaticamente (por exemplo, de dó bemol para dó e de dó para dó sustenido) por meio de um mecanismo de sete pedais que o executante aciona com os pés. Os harmônicos produzem-se quando o harpista, ao mesmo tempo que apoia ligeiramente a palma de uma das mãos no centro de uma corda, tange a sua parte superior com a outra mão. O som resultante soa uma oitava mais aguda do que o som real da nota e produz um efeito misterioso e estranho. Há dois termos técnicos especiais associados particularmente à harpa, bem como ao piano: são o *arpejo* e o *glissando*.

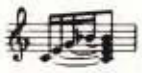
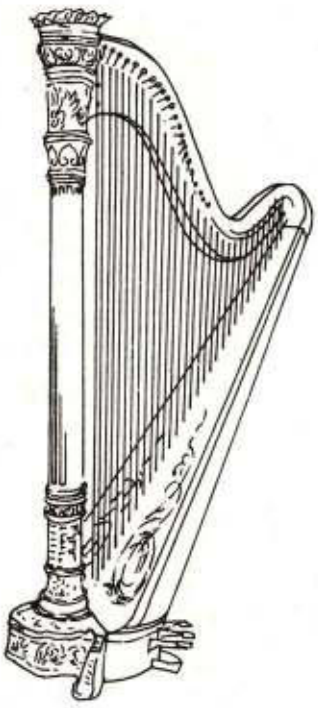
O *arpejo* consiste em executar as notas do acorde uma após outra e não simultaneamente. Indica-se por meio do sinal ⦚ colocado antes do acorde e executa-se assim:



Fig. 169

O *glissando* (do francês *glisser* = deslizar), aplicado à harpa, significa a execução rápida e ligeira de um trecho musical, deslizando rápida e livremente as mãos ao longo de todas as cordas, em direção ascendente e descendente. Vejamos, em seguida, alguns compassos para harpa extraídos da sonata de flauta, violeta e harpa de Debussy:

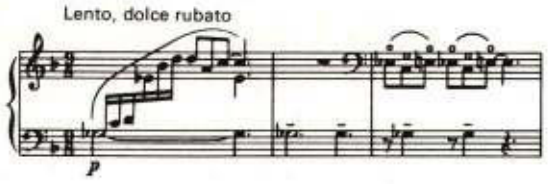



Fig. 170

O *cravo* (*clavicembalo*, em italiano) é um instrumento cujas cordas são desferidas por um plectro mediante um mecanismo acionado por um teclado. O cravo é por muitos considerado o antepassado do piano, o que é uma conclusão errada, uma vez que, nele, as cordas são feridas por plectros, enquanto no piano elas são golpeadas por pequenos martelos, embora os dois instrumentos sejam acionados por um teclado. Importa esclarecer que o antepassado remoto do cravo foi o *saltério*, um

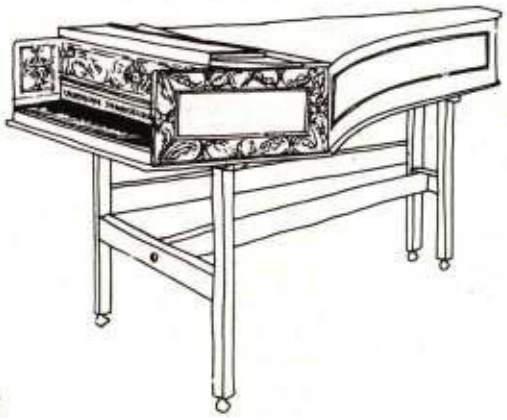


Fig. 171

instrumento de tecla antigo, de cordas percutidas por pequenas pontas de metal — as tangentes —, graças a um mecanismo acionado por um teclado. No cravo, cada tecla está ligada a uma pequena peça de madeira chamada *lamela*, onde se fixa o plectro. Quando se prime a tecla, a palheta fere a corda que lhe corresponde. A extensão normal do cravo é de cinco oitavas a partir de fá. Comparada com a do piano, a sua sonoridade é seca. Todavia, é um excelente instrumento de acompanhamento, sendo mais apropriado do que o piano para interpretar a música contrapontística da época a que pertence — a barroca. A sua notação escreve-se em dois pentagramas, tal como a da harpa e a do piano.

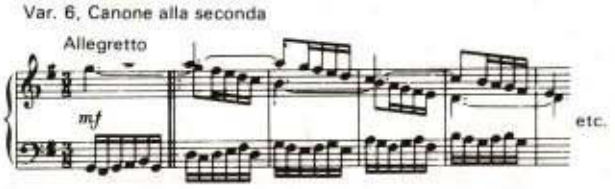



Fig. 172 Bach: variações «Goldberg».

Instrumentos de corda percutida

Piano

O *piano* (abreviatura de *pianoforte*) é um instrumento de tecla cujas cordas são golpeadas ou percutidas por pequenos maços ou martelos forrados de feltro. As cordas do piano são esticadas sobre uma caixa de ressonância, que serve para ampliar o som, e vibram por meio da ação do teclado, graças a um mecanismo complexo derivado de um outro mais simples, o do cravo. O mecanismo do piano atual é o resultado de uma série de aperfeiçoamentos introduzidos no clavicórdio, seu antepassado remoto.

A grande vantagem técnica do piano sobre o cravo reside na possibilidade de aumentar ou diminuir a intensidade sonora, exercendo uma maior ou menor pressão sobre as teclas. Isto permite ao executante obter no piano um matizado dinâmico que era impossível de conseguir no cravo; daí o nome de *pianoforte*. Assim, o contato entre o pianista e o seu instrumento passa a ser mais «pessoal» e direto.

Dois recursos mecânicos importantes do piano são o uso dos abafadores e do pedal. Os *abafadores* são pequenas peças de madeira, forradas de feltro, que páram imediatamente a vibração da corda correspondente, quando se deixa de pressionar a tecla.

O piano é dotado de dois *pedais:* o pedal *forte* e o pedal de *surdina*, ambos colocados por baixo do teclado, ao alcance dos pés. Quando se pisa o pedal forte, todos os abafadores das cordas sobem, deixando que elas vibrem muito tempo depois de se terem premido as teclas. Ao pisar o pedal de surdina, os martelos deslocam-se um pouco para um lado, fazendo que as cordas sejam golpeadas apenas parcialmente. O efeito obtido é mais suave e um pouco apagado. A música de piano escreve-se em dois pentagramas, do mesmo modo que a de cravo e a de harpa.

Extensão de um moderno piano de cauda, de concerto:

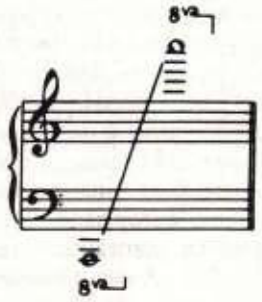



Fig. 173

Fig. 174

Sistema temperado

Devemos falar agora de um aspecto de particular importância para a afinação dos instrumentos de tecla e de significado fundamental no desenvolvimento do sistema musical dos nossos dias.

Na verdade, o sistema musical de hoje baseia-se num artifício acústico. Os intervalos calculados corretamente, isto é, os que derivam da quinta e terceira «naturais», produzem um fenômeno acústico perturbador, uma vez que alguns não são acusticamente inarmônicos. Por exemplo, um si ♯ fica, na realidade, situado a *maior* altura do que um dó natural. Para resolver esta diferença acústica devida ao cálculo «natural» dos intervalos, os construtores de instrumentos, sobretudo de instrumentos de teclado, lembraram-se de modificar ligeiramente todos os intervalos, com exceção da oitava. O resultado foi a divisão da oitava em doze meios-tons «iguais». Deste modo, certas notas, que antes eram desiguais enarmonicamente têm uma afinação «igual» no sistema temperado; por exemplo, o si ♯ passou a ser igual ao dó natural. A utilização do temperamento simplifica a construção dos instrumentos de tecla: em vez de haver duas teclas, uma para dar a nota de si ♯ e outra para o dó natural, basta existir uma. Este método tornou possível um sistema de tonalidades rico em modulações. O «ciclo das quintas» apresentado na primeira parte deste estudo baseia-se no sistema temperado.

Num instrumento temperado, os intervalos, à exceção da oitava, estão, portanto, levemente desafinados. Por isso se diz que o afinador de pianos é o homem a quem se paga para que os desafine. Este é um dos casos em que, por razões de conveniência, se chegou a um compromisso entre a ciência e a arte.

Uma importante vitória do sistema temperado foi conseguida por Bach, com os seus quarenta e oito prelúdios e fugas do *Cravo bem Temperado*, onde o compositor criou um prelúdio e uma fuga para cada uma das tonalidades, tanto maiores como menores, devendo a sua interpretação nos instrumentos de tecla antigos ter sido de execução difícil.

Contudo, a escala temperada só foi adotada na Europa em pleno século XIX.

Instrumentos de sopro

Tratámos até agora dos instrumentos em que o som é produzido por vibração de cordas pulsadas, percutidas ou friccionadas por um arco. Neste título, vamos estudar os instrumentos em que ele é produzido pela vibração de uma coluna de ar num tubo.

Este ar movimenta-se quer pela ação direta do executante quer por métodos indiretos — foles, por exemplo, como no órgão.

A altura do som produzido pelos instrumentos de sopro depende do comprimento da coluna de ar dentro do tubo: *«quanto menor for esse comprimento, mais agudo será o som»*.

A família dos instrumentos de sopro divide-se em dois grandes grupos: *madeiras* e *metais*. Na verdade, esta divisão é um pouco confusa, porque um instrumento que tradicionalmente era feito de madeira pode já não o ser nos nossos dias. Também acontece o mesmo com alguns instrumentos de sopro que antigamente se fabricavam em bronze.

Assim, esta classificação baseia-se menos no material do instrumento do que no modo como ele produz o som e na sua qualidade tímbrica.

Instrumentos de madeira

A *flauta travessa* atual (por vezes chamada «de sopro lateral») é constituída por um corpo cilíndrico e uma cabeça parabólica. Noutros tempos era fabricada de madeira, mas hoje é de metal, geralmente prata. Toca-se na posição horizontal e a sua tessitura é:

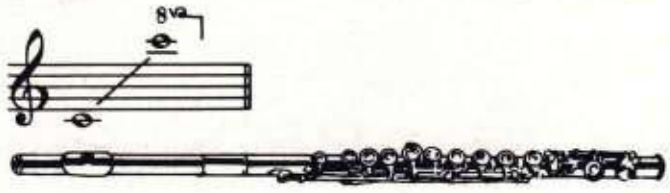


Fig. 175

Numa das extremidades tem um bocal, sobre o qual se aplicam os lábios para soprar o ar para dentro do tubo. Os sons desejados obtêm-se tapando ou destapando as chaves e os orifícios do corpo da flauta. Deste modo, o flautista encurta ou alonga o comprimento da coluna de ar no tubo, produzindo as diferentes alturas de som.

As colunas de ar curtas produzem as notas agudas,

enquanto as colunas longas produzem as notas graves. A flauta travessa é um instrumento extremamente ágil e de timbre rico e puro.

O comprimento do flautim *(piccolo)* é, aproximadamente, metade do comprimento da flauta e a sua altura de som fica situada uma oitava mais aguda. Tem uma sonoridade brilhante. No que diz respeito à notação, as notas a interpretar no flautim escrevem-se uma oitava mais abaixo do que o som real, para evitar o uso de um número excessivo de linhas suplementares.

Seguem-se dois exemplos de melodias muito conhecidas para flauta travessa e flautim:

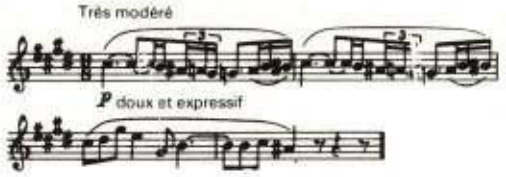



Fig. 176 (a) Debussy: «Prelúdio à Sesta de Um Fauno».

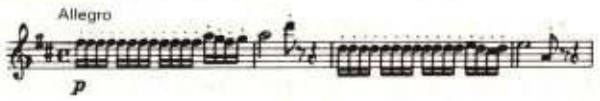



Fig. 176 (b) Rossini: abertura de «Semíramis».

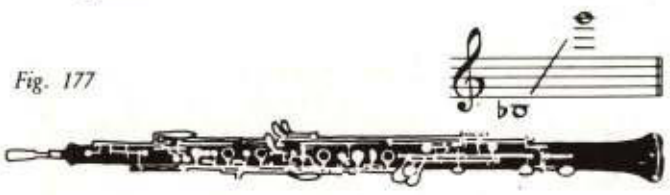
Instrumentos de palheta

Alguns instrumentos de sopro possuem um «agente produtor de som», que consiste numa lâmina pequena e fina de cana ou metal, chamada *palheta* e colocada no bocal do instrumento. É ela que produz as vibrações da coluna de ar dentro do tubo. Alguns têm duas palhetas, que vibram uma contra a outra; daí que possamos estabelecer a distinção entre instrumentos de palheta simples e de palheta dupla.

Oboé

O *oboé* é um instrumento com uma palheta dupla, de cana, feito de madeira e com a forma de tubo cônico. Tem um timbre nasal, de caráter pastoril. A sua tessitura é a seguinte:

Fig. 177



Eis uma conhecida melodia extraída da sinfonia em fá menor de Tchaikovski:

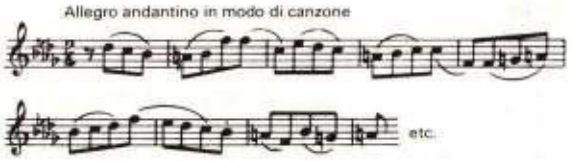



Fig. 178

Instrumentos transpositores

Antes de prosseguirmos, devemos debruçar-nos sobre um problema técnico de grande importância em música: o dos instrumentos *transpositores*. Já anteriormente dissemos que alguns instrumentos (o flautim, o contrabaixo, etc.) soam uma oitava mais aguda ou mais grave do que as notas «reais» escritas nas partituras. Este fato não encerra uma grande dificuldade, pois, nestes casos, a *tonalidade* não sofre qualquer alteração. Nalguns instrumentos de sopro, porém, verifica-se uma mudança (não só na altura do som, mas também na tonalidade) que se reflete igualmente na notação. Estas mudanças são introduzidas por razões de ordem prática e também para comodidade do executante. Comprovou-se pela experiência de fabrico de alguns instrumentos de sopro (por exemplo, clarinete, trompa e trombeta) que certos tamanhos produzem um resultado ótimo quanto a som e timbre, além de serem mais manejáveis pelo executante. No clarinete, por exemplo, as tonalidades mais convenientes são as de si bemol e lá; e, por isso, os clarinetes são afinados nessas tonalidades. Os dois clarinetes exigem a mesma técnica de dedilhação, o que significa que um clarinetista pode tocar, com a mesma facilidade, qualquer dos dois tipos.

Chegamos, assim, ao problema da transposição: a notação das partituras dos instrumentos transpositores está a uma *altura* de som diferente da que ele realmente produz no momento da execução. O instrumentista lê a sua partitura na clave que mais convém a si próprio e ao instrumento, sem se preocupar com a clave original em que a composição foi escrita; o instrumento, porém, responde de imediato na tonalidade correta em virtude da transposição. A escala de si bemol, por exemplo, tocada num clarinete em si bemol, é escrita na escala de dó maior na partitura, mas «soa» em si bemol, ou seja, um tom abaixo da tonalidade indicada. A transposição é particularmente útil numa composição cuja armação exija muitos sustenidos ou bemóis. Assim, o executante de um instrumento transpositor encontra *menos* notas acidentadas na partitura. Para ele não existe o problema de ter de transportar de uma tonalidade para outra; toca apenas o que está escrito. As dificuldades estão reservadas ao regente de orquestra ou ao leitor de uma partitura, que têm de saber e recordar qual o instrumento ou instrumentos que devem ser transpostos e para que altura, para, desse modo, poderem executar a música no piano e ou ouvir mentalmente a altura real das notas de cada instrumento transpositor. Este método não é fácil e requer uma prática longa e paciente. Talvez seja de alguma utilidade para o leitor saber que, tal como no piano, a tonalidade mais simples é a de dó maior, porque não tem qualquer alteração: num instrumento transpositor a tonalidade mais simples é sempre aquela em que ele está afinado. Para determinar a altura para a qual se deve transportar, por exemplo, uma trombeta em mi bemol, procura-se a distância entre a tonalidade de mi bemol e a de dó, que é um intervalo de terceira menor. Por mais rara e difícil que seja de encontrar, a transposição de qualquer instrumento pode sempre estabelecer-se tomando como base este processo. A altura do som pode, por vezes, ficar uma oitava mais aguda do que seria devido, mas a tonalidade está correta e, com a prática, as inexatidões não tardarão a desaparecer.

Corne-inglês

O *corne-inglês* é, na verdade, um oboé contralto que canta uma quinta mais abaixo do que o oboé. É ele o nosso primeiro instrumento transpositor. A sua partitura escreve-se uma quinta mais aguda do que o som real, conforme se pode ver pela figura 179.

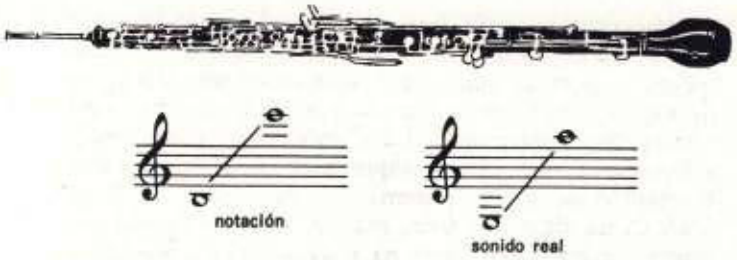



Fig. 179

Tal como o oboé, o corne-inglês é um instrumento de palheta dupla, com a diferença de que a sua extremidade tem a forma de uma pêra. A sua sonoridade é mais cheia e tem uma expressão trágica e de grande melancolia.

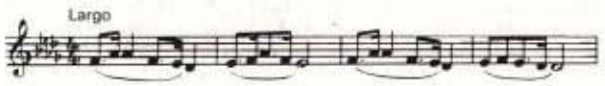



Fig. 180 Dvorak: sinfonia «Do Novo Mundo».

Clarinete

O *clarinete* distingue-se dos instrumentos da família do oboé porque tem apenas uma palheta de cana. É feito de madeira ou ebonite e o tubo tem uma forma cilíndrica. Tecnicamente é um dos instrumentos de sopro de maior agilidade como instrumento cantante. A sua tessitura ampla permite a execução eficaz de arpejos, mudanças de cambiante, figurações rápidas, etc.

Fig. 181

O clarinete é um instrumento transpositor. Hoje em dia os clarinetes mais utilizados são os afinados em si bemol e em lá. O clarinete em si bemol canta uma segunda mais abaixo e o clarinete em lá uma terceira. As suas tessituras são:

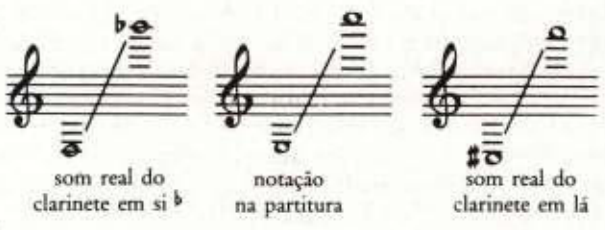



Fig. 182

O clarinete possui uma sonoridade extraordinariamente rica. Um dos seus timbres característicos é o chamado registro de *charamella* (situado na oitava mais grave da sua tessitura). As notas executadas nesta oitava têm um timbre particularmente sombrio. Os registros mais agudos do clarinete são claros e muito expressivos. Compara-se freqüentemente o clarinete com o violino, por se parecerem na expressividade e flexibilidade.

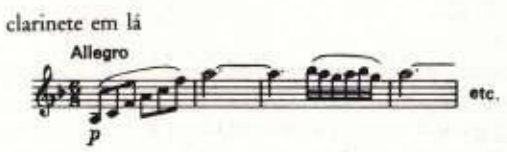



Fig. 183 Brahms: quinteto com clarinete em si menor.

O *clarinete baixo*, com a sua sonoridade calorosa, está afinado em si bemol e soa uma nona maior mais baixo do que a sua notação original.

Fagote

O *fagote* é um instrumento de tubo cônico e palheta dupla. O tubo é tão comprido que, para facilitar o seu manuseamento, está dobrado.

Fig. 184

A tessitura do fagote é:

O fagote é o violoncelo da família dos instrumentos de madeira; tem uma sonoridade rica e grave, sobretudo nos registros baixos. Uma das suas facetas mais exploradas é o caráter jocoso, quando utilizado de uma determinada maneira. Poderia, por isso, chamar-se-lhe o palhaço da orquestra, mas pode desempenhar também o papel mais triste. Não é um instrumento transpositor, ou seja, no fagote as notas soam tal como estão escritas. As oitavas graves escrevem-se em clave de fá e as oitavas agudas em clave de dó na quarta linha.

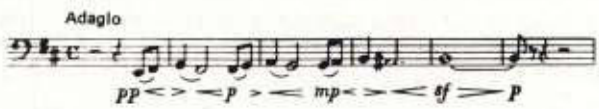



Fig. 185 Tchaikovski: sinfonia «Patética».

O *contrafagote* é o contrabaixo dos instrumentos de sopro de madeira e soa uma oitava mais grave do que a partitura escrita.

Os instrumentos de metal

Trompa

A *trompa* (chamada por vezes «trompa francesa» ou «trompa cromática») é um instrumento de metal constituído por um tubo cônico, estreito e comprido, enrolado sobre si mesmo e terminando em campânula. Tem um bocal cônico. A particularidade técnica da trompa, e dos instrumentos de metal em geral, consiste no fato de a produção do som ser controlada pelos lábios do intérprete, que atuam como palheta dupla quando se comprimem contra o bocal.

Inicialmente, o executante de trompa só podia produzir um número limitado de notas, variando, para esse fim, a pressão dos lábios e a força do sopro. Mas no século XIX, a invenção engenhosa dos pistões acabou com esta limitação, uma vez que, por meio deles, se pode alterar o comprimento da coluna de ar dentro do tubo principal da trompa. Este mecanismo abre e fecha a circulação do ar dentro de umas peças adicionais inseridas no tubo principal da trompa, à vontade do executante. A trompa tem, em regra, três pistões que controlam três tubos adicionais (de alturas diferentes) e que permitem tocar a escala cromática quase completa.

A trompa é um instrumento transpositor em geral, afinado em fá, ou seja, o seu som real fica uma quinta mais abaixo do que a notação da partitura, que costuma escrever-se nas claves de fá e sol. A sua tessitura é:

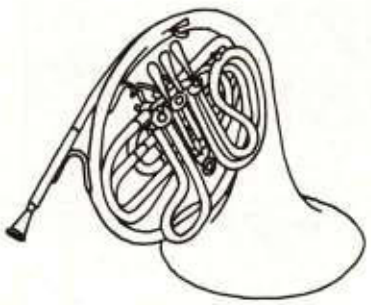


Fig. 186

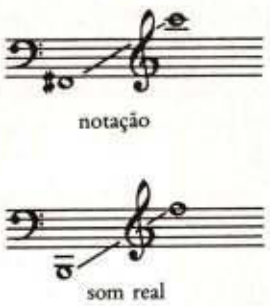



Fig. 187

Uma trompa afinada em dó soa uma oitava mais grave.

Podem conseguir-se efeitos tímbricos especiais mediante vários recursos técnicos aplicados à trompa, como a «surdina», o «abafador» e o chamado *«cuivré»*. O uso da surdina, que se indica com o símbolo + aplicado sobre a nota, reduz a sonoridade e modifica o timbre do instrumento. Estas alterações produzem-se introduzindo a mão na campânula da trompa; deste modo, o tubo encurta-se e o som eleva-se um meio-tom, adquirindo uma qualidade um pouco amortecida. Já referimos, numa rubrica anterior, o sistema do abafador a propósito dos instrumentos de corda. Quanto à trompa, o efeito produzido — um som suave e velado — obtém-se com a introdução na campânula de um objeto de madeira com o formato de uma pêra. *Cuivré* é o nome que se dá ao som duro e metálico que se produz ao comprimir os lábios com uma pressão maior contra o bocal, quer a campânula esteja livre, quer abafada ou «com surdina».

O timbre da trompa é muito rico e expressivo; tem a capacidade de emitir não só sons suaves e doces, mas também ásperos e duros. Apresentamos, a seguir, um exemplo de uma partitura para quatro trompas em fá (convém lembrar que deve transportar-se para uma quinta mais grave):

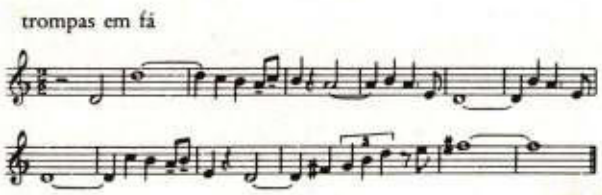


Fig. 188 Richard Strauss: «D. João».

Trombeta

A *trombeta* pode ser considerada a voz «soprano» dos instrumentos de metal. Ao contrário do que acontece com a trompa, o seu tubo é cilíndrico em dois terços do comprimento, começando no terço restante a seção cônica que termina na campânula. O bocal tem a forma de taça. A história do desenvolvimento técnico da trombeta é muito semelhante à da trompa. Inicialmente, a sua capacidade de produzir sons era limitada a uma série de harmônicos sobre a nota fundamental. Porém, com a adaptação posterior dos pistões, converteu-se num instrumento cromático. A trombeta possui três pistões e está geralmente afinada em dó, si bemol ou lá. Quando é afinada em dó, não há necessidade de transposição. Na trombeta em si bemol e em lá, a transposição é, basicamente, a mesma que se utiliza nos clarinetes.

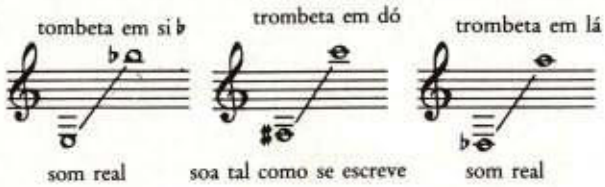



Fig. 189

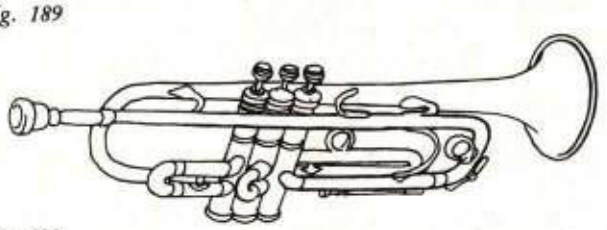


Fig. 190

A trombeta tem uma voz muito estridente, que tende a tornar-se vulgar. É um instrumento tecnicamente ágil, exceto na execução de passagens muito rápidas, que provocam naturais problemas de respiração.

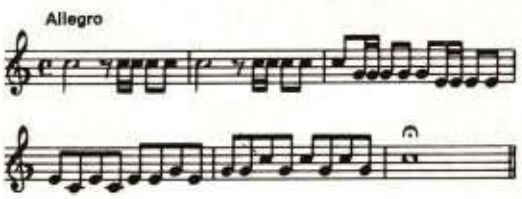



Fig. 191 Beethoven: abertura de «Leonora».

Trombone

O *trombone* ocupa um lugar privilegiado entre os instrumentos de metal da orquestra, devido ao fato de já existir com a forma atual no século XVI (embora se chamasse *sacabuxa*). De então para cá, o instrumento não sofreu nenhuma modificação técnica importante. O trombone é formado por um tubo cilíndrico, que termina em forma de campânula. O bocal é côncavo. As notas produzem-se fazendo deslizar uma *vara* ao longo do tubo principal. A vara é, na realidade, um tubo móvel que desliza, como um êmbolo, dentro do tubo principal, por ação do executante, o qual pode, assim, encurtar ou alongar o comprimento da coluna de ar. Pode comparar-se a sua execução com a do violino, pois, em qualquer dos dois instrumentos, o intérprete tem de conhecer «de ouvido» as posições corretas das notas.

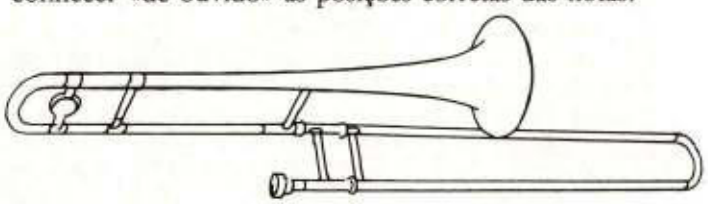


Fig. 192

Os trombones mais utilizados são o trombone tenor em si bemol e o trombone baixo em sol. Não são instrumentos transpositores, isto é, produzem o som real em que se encontram escritos. As suas tessituras são:

Roland Penrose, Black Music (**Coleção** particular).

Fig. 193

Quanto ao timbre, o trombone é potente e assemelha-se à trombeta, embora o registro grave do trombone baixo seja mais cheio e mais forte. É muito raro escreverem-se partituras para trombone solista; normalmente, o trombone aparece na orquestra em pequenos grupos. De um modo geral, a sua notação escreve-se na clave de fá.

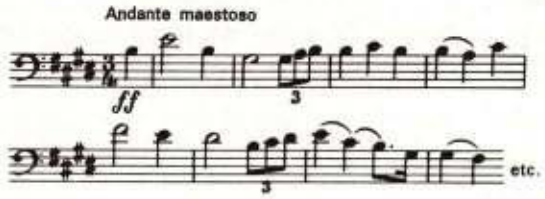



Fig. 194 Wagner: abertura de «Tannhäuser».

Tuba

A *tuba* possui a voz mais grave de todos os instrumentos de metal. Nela, combinam-se o tubo cônico e os pistões da trompa com o bocal semiesférico da trombeta e do trombone. Tem quatro ou cinco pistões, que lhe permitem executar toda a escala cromática. O tipo de tuba mais utilizado é a tuba baixa ou saxofone contrabaixo. Não é um instrumento transpositor e a sua partitura escreve-se em clave de fá. A tessitura é:

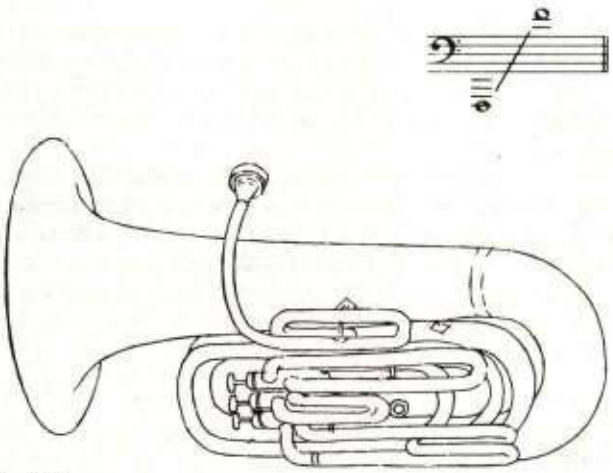


Fig. 195

Só muito raramente se utiliza a tuba como instrumento solista, sendo em regra empregada em combinação com outros instrumentos para reforçar a linha do baixo.

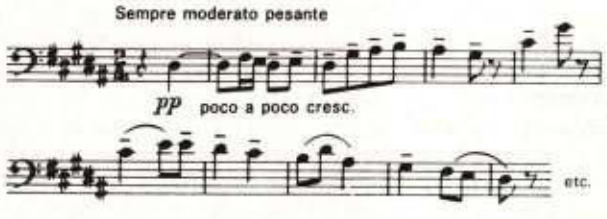



Fig. 196 Mussorgski-Ravel: «Quadros de Uma Exposição».

Instrumentos de percussão

O ato de percutir ou de agitar materiais sonoros diferentes para criar qualquer tipo de som rítmico é, provavelmente, a maneira mais antiga e mais espontânea de fazer música instrumental. O termo «percussão» aplica-se a todos os instrumentos em que o som se produz quando são batidos, sacudidos ou «percutidos» diretamente pelo executante. Da numerosa família dos instrumentos de percussão, os mais conhecidos e utilizados na orquestra são: os timbales, a caixa, o bombo, os pratos, o triângulo e a pandeireta. Os instrumentos de percussão podem dividir-se em duas categorias: os que produzem notas de determinada altura e os que produzem sons de altura indeterminada.

Timbales

Os *timbales* são instrumentos de percussão que podem afinar-se e dar notas de altura definida. Cada timbale é formado por uma caixa hemisférica ou semiovalada, geralmente feita de cobre ou bronze, com uma membrana de pele esticada sobre ela e fixada por um aro de metal que pode ser ajustado por meio de um sistema de cravelhas. O executante pode fazer variar a tensão da membrana e, por conseqüência, a sua afinação, apertando ou afrouxando as cravelhas. Nos timbales modernos, isto pode fazer-se utilizando um sistema de pedaleira. O som produz-se no timbale batendo no centro da membrana com baquetas cujo cabo é de madeira e a cabeça forrada de feltro.

Quase nunca se utiliza um só timbale. Geralmente, são usados dois ou mais, juntos: um timbale pequeno para as notas agudas e um maior para as notas graves.

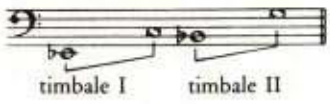
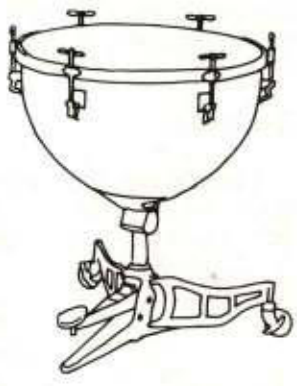
A extensão de um par de timbales é:



Fig. 197 *Fig. 198*

Os timbales escrevem-se na clave de fá. Um efeito muito conhecido dos timbales é o «redobre» ou *trêmulo*, que consiste simplesmente na rápida execução reiterada de uma mesma nota. Indica-se colocando o sinal tr ~~~~~~~~~~ sobre a nota a redobrar.

Bombo

O *bombo* é um tambor grande, de som grave e indefinido. Nele, o som produz-se percutindo a membrana com uma maceta. A sua partitura limita-se à notação do ritmo desejado e escreve-se em clave de fá no espaço dó.

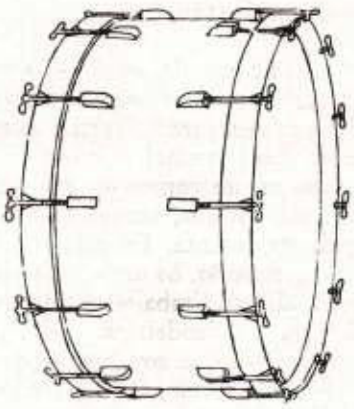


Fig. 199

A caixa

A *caixa* é um tambor pequeno, de altura de som indefinida, formado por duas membranas de pele, esticadas de um lado e outro por um fuste de metal. Sobre a membrana inferior tem esticadas umas cordas de tripa (chamadas «bordões»), que lhe dão um som característico e que se podem tirar ou pôr. O executante percute a membrana superior com duas baquetas de madeira.

Fig. 200

É possível executar na caixa um trêmulo com grande rapidez devido à tensão a que a membrana está submetida e que faz saltitar as baquetas quando se toca. A notação, apenas rítmica, da caixa escreve-se, habitualmente, em clave de sol na linha de dó.

Pandeireta

A *pandeireta* é um instrumento de percussão composto por uma membrana esticada sobre um aro circular de madeira, onde se encontram inseridas umas placas de metal (soalhas).

Fig. 201

O executante percute ou agita a pandeireta com a mão e o som produzido pelas placas metálicas tem um efeito tilintante. Pode escrever-se tanto em clave de sol, sobre a linha do sol, como numa só linha, como acontece na figura seguinte.

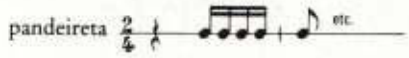


Fig. 202

Pratos

De todos os instrumentos de percussão, são, provavelmente, os *pratos* aqueles que fazem mais barulho. São dois discos de metal, um pouco côncavos, em cujo centro existe um furo para deixar passar uma correia de couro.

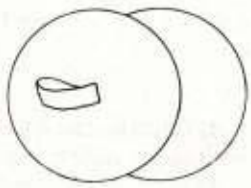


Fig. 203

O som dos pratos, que tem uma altura indefinida, produz-se geralmente batendo-os um contra o outro, embora por vezes se faça soar um só prato percutindo-o com uma ou duas baquetas. Os pratos escrevem-se normalmente na clave de fá. Existem dois termos técnicos associados à execuação da partitura dos pratos: *laisser vibrer* (deixar vibrar), que indica que os pratos devem manter-se em vibração até que o som morra; e *sec* (seco), que significa que se deve amortecer o som.

Triângulo

Como o seu nome indica, o *triângulo* é uma barra de aço cilíndrica, dobrada em dois pontos até formar um triângulo aberto num dos vértices. O som produz-se suspendendo-o e percutindo-o com uma varreta de aço ou ferro.

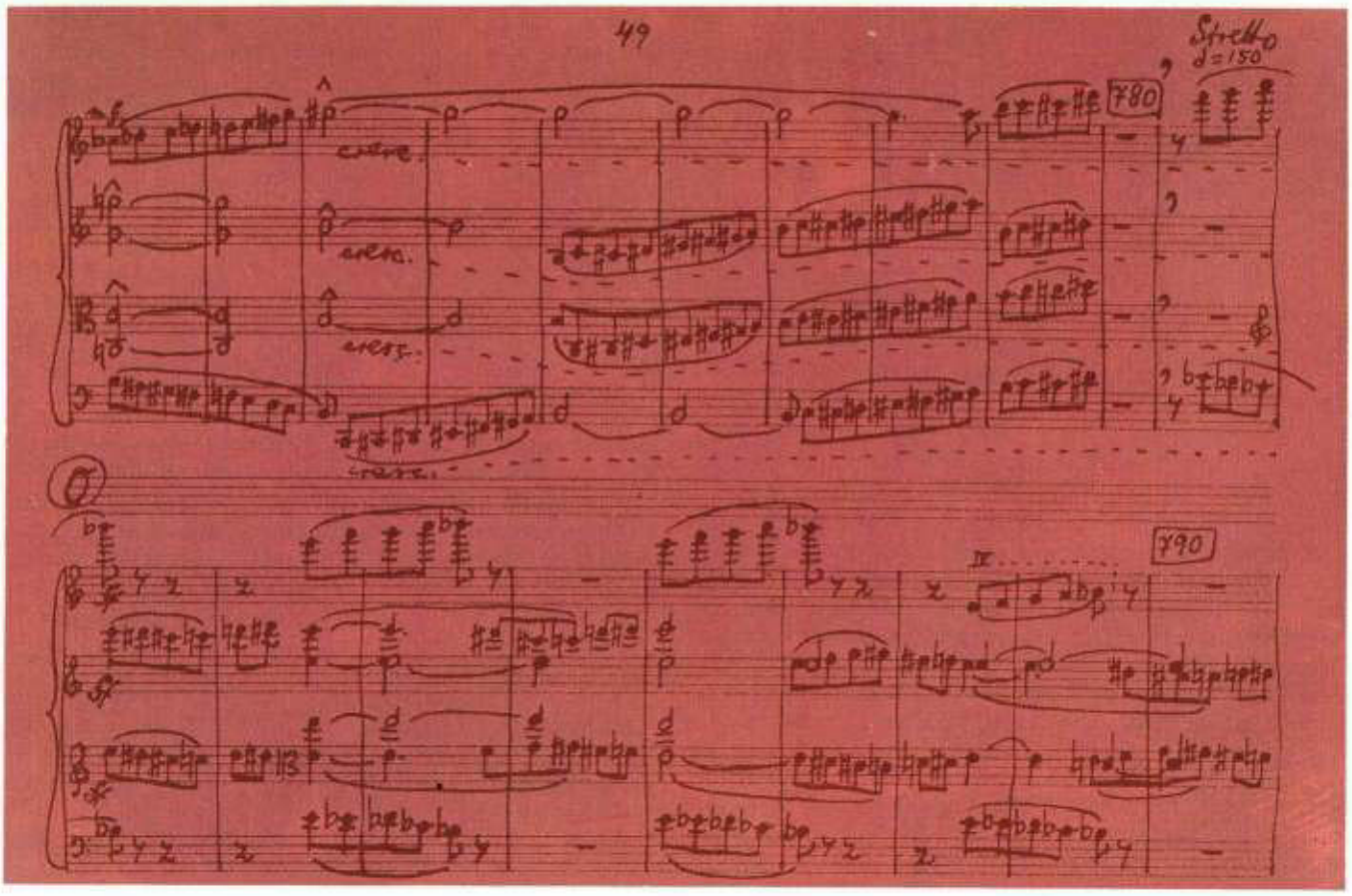
Fig. 204

O som do triângulo tem uma altura indefinida, embora seja muito claro e penetrante e se possa ouvir acima da orquestra no seu volume máximo *(ff)*. A sua parte escreve-se em clave de sol ou sobre uma só linha, como a da pandeireta.

Os leitores que se interessam pela evolução histórica dos instrumentos atrás referidos e que queiram aprofundar os seus conhecimentos sobre os muitos outros instrumentos (sobretudo de percussão) que freqüentemente se juntam às orquestras, hoje em dia, podem continuar o estudo desse tema recorrendo aos livros que recomendamos na bibliografia.

Composição da orquestra

A composição de uma orquestra moderna não se baseia num número fixo de instrumentos, embora, geralmente, seja formada pelas seguintes seções ou famílias: trinta violinos, aproximadamente, que se dividem, por sua vez, em dois grupos (primeiros-violinos e segundos-violinos); cerca de dez violetas, dez violoncelos e de quatro a oito contrabaixos; quanto aos instrumentos de madeira, encontram-se geralmente aos pares: duas flautas (uma delas alternante com um flautim), dois oboés (um dos quais alternante com um corne-inglês), dois clarinetes e dois fagotes; os instrumentos de metal são agora, em regra, duas trombetas, de duas a quatro trompas, três trombones e uma tuba. A estes elementos têm de acrescentar-se os instrumentos de percussão que sejam necessários.



Partitura do Quarteto de N.º 5, de Béla Bartók/Arquivo Salvat

Quinta parte

A partitura e a sua leitura

«Partitura» é o termo utilizado para indicar a representação gráfica da música tocada por um conjunto (vocal, instrumental, de câmara ou orquestral), ordenada de tal maneira que permite ver, ao mesmo tempo, todas as partes instrumentais e vocais que a compõem, em contraste com o executante individual que se preocupa fundamentalmente com a sua parte. Vamos ilustrar esta diferença mostrando, em primeiro lugar, um fragmento de cada parte individual de violino, violeta e violoncelo, dos primeiros compassos do trio de cordas em mi bemol, K. 563, de Mozart:

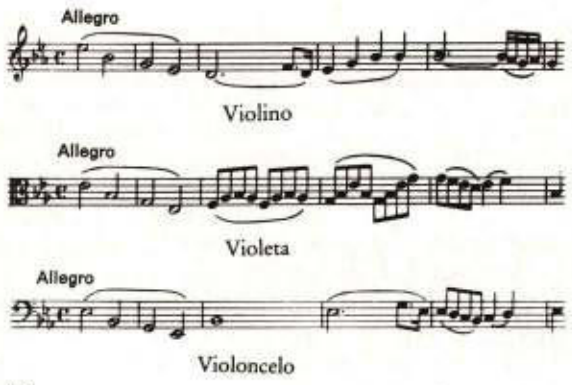



Fig. 205

Na partitura, as diferentes partes individuais ordenam-se em pentagramas sobrepostos, permitindo ao leitor ver a obra como um todo. Vejamos agora a partitura do mesmo trio:

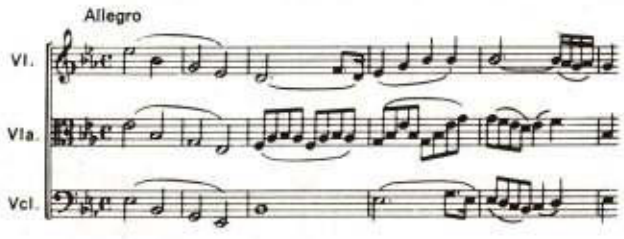



Fig. 206

Aplica-se o mesmo princípio a todos os tipos de partitura, qualquer que seja a sua duração ou extensão.

Como se lê uma partitura? Em primeiro lugar, temos de fazer uma distinção clara entre a *leitura* e a *interpretação* de uma partitura. A capacidade de ler uma partitura representa a possibilidade de captar a idéia essencial de uma obra escrita para um conjunto de instrumentos e ou vozes, ou seja, *poder ouvir mentalmente a música*, enquanto a sua interpretação implica, além do mais, a capacidade de a reproduzir num instrumento de tecla. Isto requer uma habilidade técnica considerável, que

nem todos os músicos possuem e cuja aquisição não está ao alcance de quem só sabe tocar um instrumento de tecla. Neste capítulo, vamos tratar da *leitura* de uma partitura e não da sua *interpretação*.

A leitura de uma partitura

A condição mais importante para a compreensão de uma partitura é ter uma imaginação auditiva desenvolvida conscientemente, imaginação essa que pode ser adquirida por qualquer pessoa que não seja surda. Devemos, no entanto, dizer desde já que adquiri-la não é fácil e também que não se obtém apenas por meio de livros. A aptidão para ler uma partitura é o resultado de uma longa prática e de uma experiência musical ativa. Porém, o prazer proporcionado pelo fato de se poder apreender inteligentemente a música de uma partitura é muito gratificante e vale bem a pena todo o esforço desenvolvido nesse sentido.

Não parece necessário explicar que o método de leitura de uma partitura musical não é o mesmo que se utiliza no caso de uma novela ou um conto. Apenas com o intuito de estabelecer uma comparação, é possível que a leitura de uma partitura se pareça mais com a de uma obra de teatro, em que é preciso prestar grande atenção ao que se passa em cena. Desde que tenhamos visto e ouvido uma obra dramática, ao relê-la, lembramo-nos quase automaticamente da ação, do cenário, das cores do guarda-roupa, etc., tal como se estivéssemos a assistir de novo à sua representação. Com a partitura acontece algo de semelhante.

Um requisito importante é possuir um conhecimento profundo de música e estar familiarizado com a técnica musical em geral. Quanto mais se souber acerca do estilo, linguagem e técnica dos vários compositores, mais fácil será *lembrar* mentalmente qualquer das suas partituras. Na verdade, metade do «segredo» da leitura de partituras consiste em possuir uma *imaginação auditiva* muito desenvolvida e uma boa *memória musical;* esta traduz-se não só na capacidade de recordar melodias simples, mas também em poder ouvi-las mentalmente com todos os seus acordes, timbres e intensidades. Qualquer pessoa que conheça a 5.ª sinfonia de Beethoven e saiba ler música, *reconhecerá*, ao ver o exemplo seguinte, que se trata do tema principal do primeiro andamento dessa sinfonia e *ouvirá* mentalmente (ou recordará) o seu efeito orquestral.

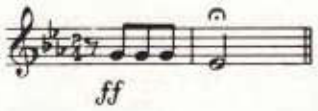



Fig. 207

Desde que se possua essa aptidão elementar, fica garantida a possibilidade de ler qualquer partitura.

A abordagem horizontal e vertical

A capacidade de reconhecer os temas ou melodias principais ou, por outras palavras, a *abordagem linear* a uma partitura é bastante fácil de conseguir e pode dar a primeira alegria ao futuro leitor de partituras. O leitor que tenha sido capaz de acompanhar os exemplos musicais apresentados neste livro pouca dificuldade terá de reconhecer as melodias ou temas principais de uma partitura «clássica». Por vezes, pode saber-se de antemão quais são os instrumentos que tocam o tema principal: os instrumentos de corda, porque constituem a espinha dorsal da orquestra, tocá-lo-ão mais cedo ou mais tarde (em geral, os violinos são os primeiros a fazê-lo); depois, poderá seguir a melodia à medida que ela for aparecendo nos restantes instrumentos.

O reconhecimento dos temas, das melodias principais e das diferentes figuras melódicas e rítmicas tem, indubitavelmente, uma enorme importância; mas não menos importante é reconhecer a harmonia, o que constitui a *abordagem vertical.* Vamos ilustrar a função harmônica dos acordes por meio de dois exemplos: um instrumental e um vocal. O primeiro exemplo é o início do quarteto em dó maior, op. 76, n.º 3, de Haydn:

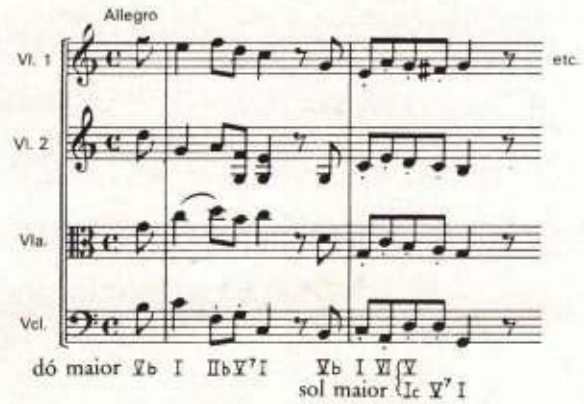



Fig. 208

O segundo exemplo é um fragmento do *Messias*, de Händel:

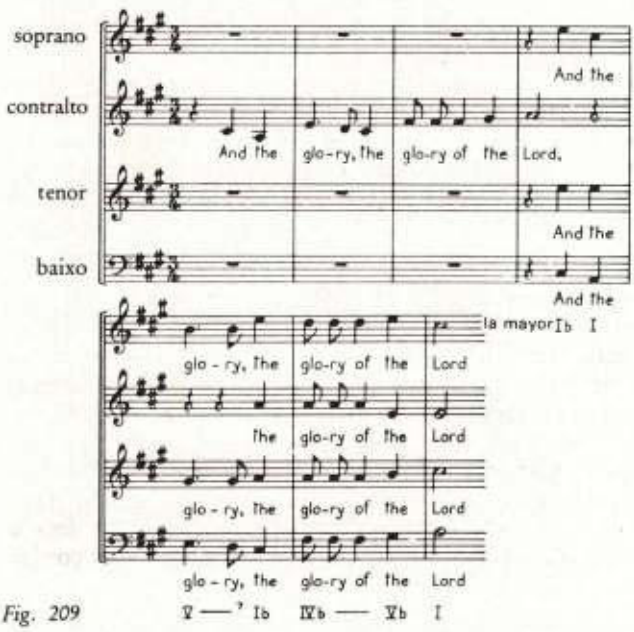



Fig. 209

Resumindo o que dissemos até agora, podemos considerar como requisitos necessários para a leitura satisfatória de uma partitura uma profunda compreensão teórica da música, um ouvido educado que permita ouvir mentalmente o que está escrito e um conhecimento geral tanto da linguagem do compositor como da sua época. Mas que acontece quando é preciso ler uma partitura com a qual não se está familiarizado?

A resposta é simples: neste caso, há que estudar a partitura compasso a compasso, com a máxima atenção, lendo cada parte separadamente até conseguir uma imagem auditiva dela.

Os exemplos de partituras que utilizamos até aqui eram relativamente simples, uma vez que tinham como base a combinação de apenas três ou quatro partes. Agora vamos estudar a aplicação do mesmo princípio em maior escala, por exemplo, a uma orquestra completa.

A orquestra de cordas é um conjunto instrumental muito conhecido, constituído por primeiros e segundos-violinos, violetas, violoncelos e contrabaixos. Para ilustrar o que é a partitura de uma orquestra de cordas, apresentamos, em seguida, os quatro compassos iniciais da serenata *Eine Kleine Nachtmusik*, de Mozart:

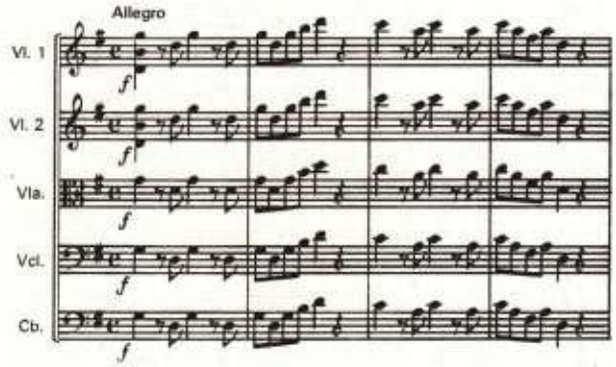



Fig. 210

Este tema inicial, que tem o som de um toque de fanfarra, não apresenta qualquer problema: basta lembrarmos que o contrabaixo soa uma oitava mais grave do que a notação em que está escrita a sua parte. Por vezes, e por razões de espaço, o contrabaixo partilha o mesmo pentagrama do violoncelo, indicando-se sempre no começo o seguinte: *Violoncello e Contrabasso.*

Vimos na quarta parte desta obra que os instrumentos da orquestra se agrupam em quatro categorias fundamentais e que cada seção ou «família» tem o seu lugar e funções próprios dentro da orquestra. É evidente que isto tem de se refletir claramente na partitura. A ordenação das partes instrumentais indica-se, de cima para baixo, da maneira seguinte: instrumentos de madeira, de metal, de percussão, de corda.

Como exemplo de partitura de orquestra, vejamos o início da sinfonia *Júpiter*, de Mozart:

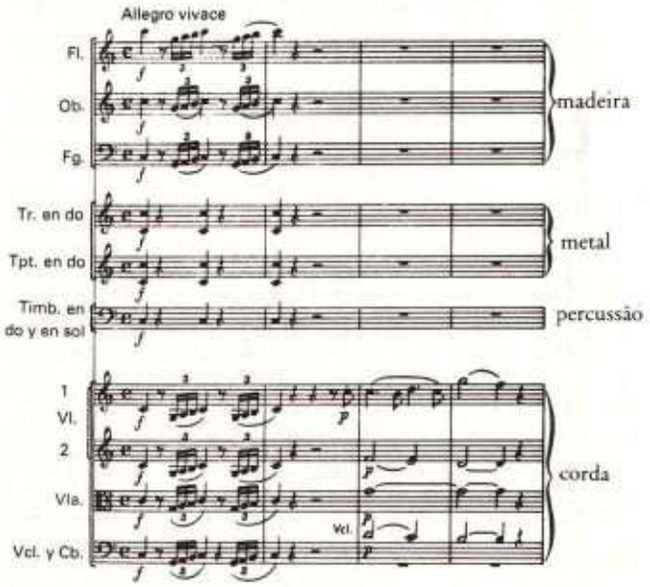



Fig. 211

Neste caso, é fácil identificar o tema principal, uma vez que a maioria dos instrumentos executa em uníssono os primeiros compassos. Vemos depois como os primeiros-violinos assumem o papel principal.

Atentemos agora nalguns compassos do andamento lento da mesma sinfonia e procuremos descobrir o que acontece do ponto de vista da melodia e da harmonia.

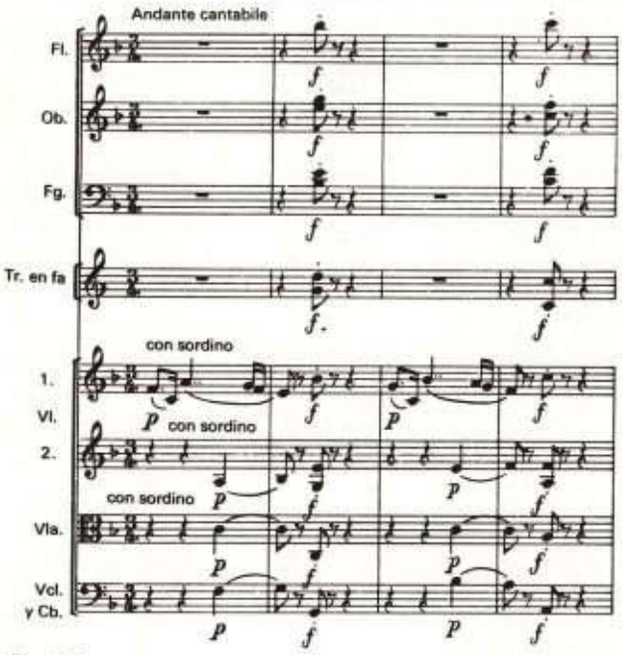



Fig. 212

O referido andamento está escrito em fá maior, em compasso 3/4 e o seu «tempo» ou indicação de velocidade é *andante cantabile*. Há duas trompas em fá que necessitam de ser transpostas para uma *quinta mais grave* e o contrabaixo ouvir-se-á uma oitava mais grave em relação à sua notação real. Aos violinos deve aplicar-se a *surdina*. A melodia com que se inicia o andamento é interpretada pelos primeiros-violinos e deve ser tocada *piano (p);* no terceiro tempo do primeiro compasso entram os restantes instrumentos de corda, para darem apoio harmônico à melodia (tônica, dominante). Verificamos ainda que, no segundo tempo do segundo compasso, entram os instrumentos de sopro, juntando cor e volume ao forte da orquestra, num acorde de *V⁷c em fá maior*. No terceiro compasso, vemos reaparecer os primeiros-violinos com o tema principal um meio-tom mais agudo. No terceiro tempo do mesmo compasso, tornam a entrar os restantes instrumentos de corda numa nova harmonia de *V⁷d-Ib*. Tal como aconteceu no segundo compasso, o *forte* do quarto é tocado por toda a orquestra e o acorde é *Ib*.

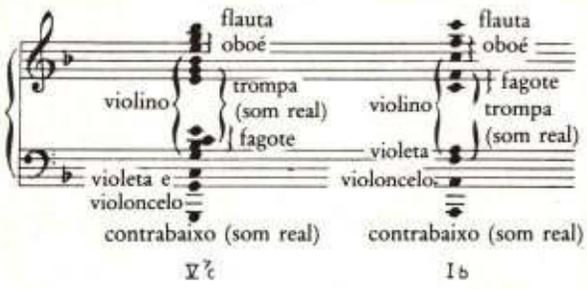



Fig. 213

Se examinarmos os dois acordes anteriores, tal como seriam escritos para piano (fig. 213), notaremos três coisas: 1) os diferentes instrumentos abarcam uma grande extensão do teclado; 2) os distintos grupos de instrumentos, sobretudo os de sopro, «fundem-se» em unidades homogêneas e equilibradas, e 3) as diferentes notas de cada acorde são multiplicadas pelos instrumentos, de modo que os dois acordes do *tutti* orquestral da figura 213 são, basicamente, os seguintes:

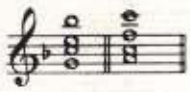


Fig. 214

Este último ponto tem especial importância para o leitor, uma vez que demonstra que a disposição orquestral de um acorde parece, muitas vezes, mais complicada do que na realidade é. Um exame calmo de cada acorde «difícil» tornará compreensível o que, à primeira vista, pode parecer confuso e obscuro.

O exemplo seguinte consiste nos três primeiros compassos do concerto de piano em lá menor de Schumann. Numa partitura, a intervenção de um instrumento solista escreve-se logo antes das cordas. Na figura 215 vemos como o instrumento solista, neste caso o piano, faz uma entrada dramática, imediatamente após se iniciar com a dominante a primeira parte do concerto; em seguida, o oboé expõe o tema com o apoio de dois clarinetes em lá, dois fagotes e duas trompas, terminando no acorde cadencial de quarta e sexta, V. O piano repete o tema e conclui em acorde de tônica.

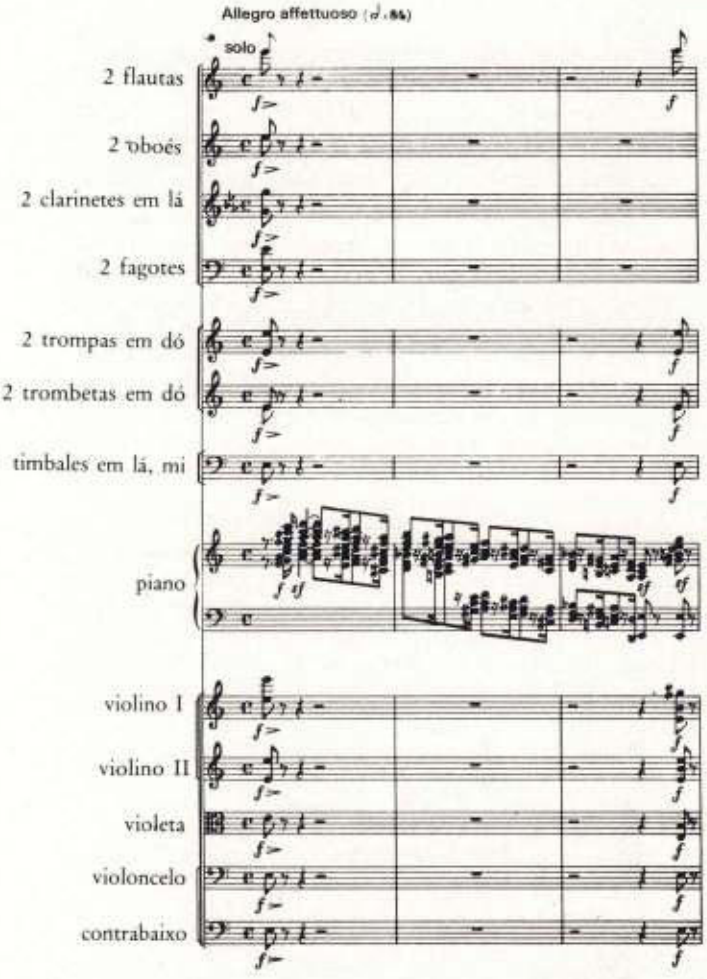
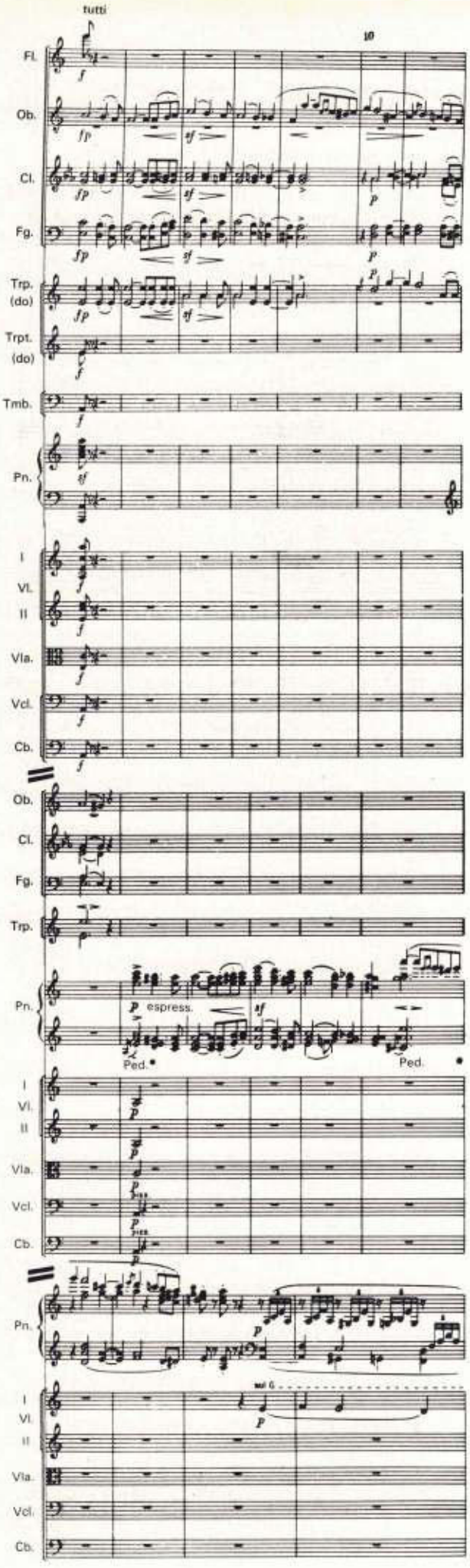



Fig. 215

Para terminar, apresentamos um breve fragmento do último andamento da 9.ª sinfonia de Beethoven, em que o coro se une ao *tutti* orquestral. Deixemos que fale por si:

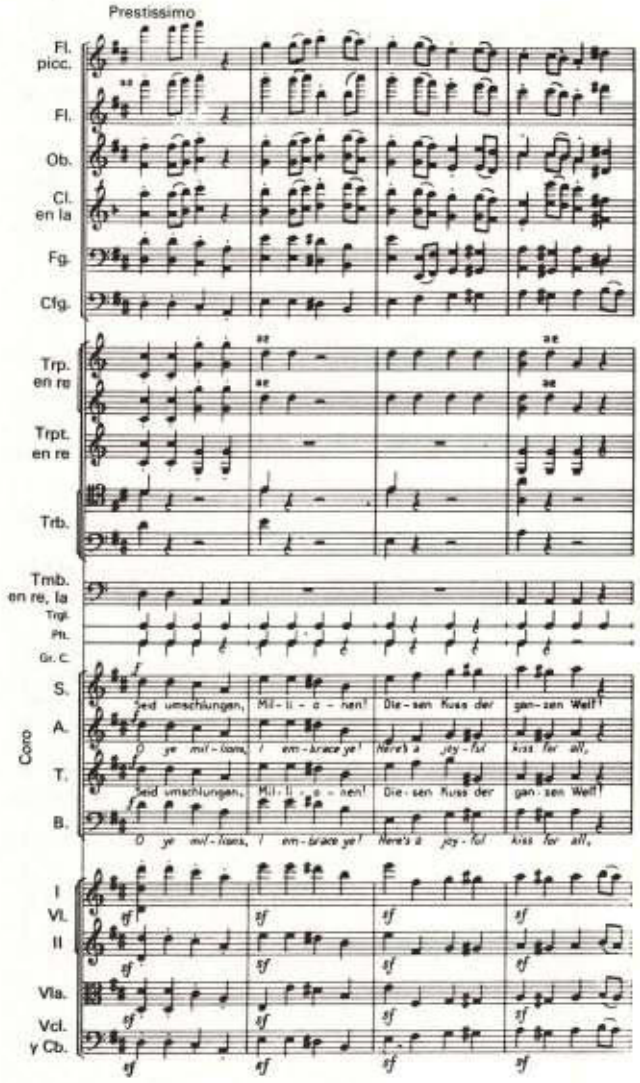



Fig. 216

Apêndice primeiro

Figuração

O leitor talvez já tenha notado que, nalguns exemplos musicais, a melodia deriva de um acorde ou vice-versa; isto é, que as melodias do acorde não se tocavam em simultâneo, mas sim sucessivamente, para formarem uma linha melódica (ver as figs. 83 e 141). Este processo foi, e continua a ser, um processo unificador muito freqüente em música. Outro recurso técnico semelhante, embora de resultado mais simples e evidente, consiste no desdobramento de um acorde como forma de acompanhamento melódico, que teve grande aceitação durante a época clássica. O exemplo a seguir mostra-nos o modo como se pode desdobrar o acorde perfeito de dó maior:

Fig. 217

Quando utilizada no baixo, esta fórmula estereotipada de acordes quebrados recebe o nome de *baixo de Alberti*, em honra do compositor italiano do século XVIII Domenico Alberti, que o utilizava freqüentemente.

Apêndice segundo

Método tonic sol-fá

Inventado pelo reverendo John Curwen (1816-1880), o método *tonic sol-fá*, ou solmização, é a designação das notas da escala por sílabas. Essa nomenclatura silábica é utilizada na improvisação e na educação do ouvido. O princípio consiste em designar cada nota da escala por uma sílaba fácil de cantar e entoar: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, e o seu interesse fundamenta-se no fato de facilitar o processo de aprender a ler à primeira vista; uma vez que, por meio do sistema «do dó móvel», as sílabas e, por conseguinte, os seus intervalos correspondentes são idênticos em qualquer tonalidade; isto é, dó-sol representa sempre uma quinta, quer seja em dó maior (dó-sol) ou em dó ♯ maior (dó ♯ -sol ♯). Portanto, usando a solmização é tão fácil cantar, por exemplo, em dó maior como em fá ♯ maior, uma vez que, em ambos os casos, o dó será sempre a tônica da escala. Do mesmo modo, lá será sempre a tônica de qualquer escala menor.

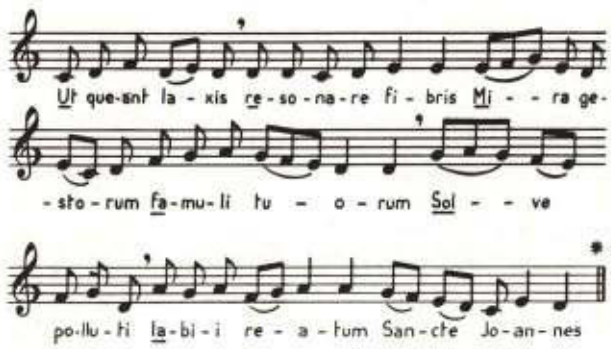
Foi Guido d'Arezzo (ver pág. 5) quem deu o nome às atuais notas de escala, utilizando como regra mnemônica as primeiras sílabas de cada verso do hino, em latim, *Ut queant laxis:*

[9] *De «The New Oxford History of Music», II, pág. 29. (Ed. de bolso).*

Fig. 218

A sílaba *ut* converteu-se mais tarde em *dó*. Posteriormente, foram acrescentadas a nota *ti*, para designar a sensível numa tonalidade maior, e *si* para uma menor. Neste sistema, os sustenidos e bemóis indicam-se utilizando as mesmas sílabas, modificando-as para *di, ri, mi*, etc., no caso de sustenidos, e *ló, má, rá, tá*, no caso dos bemóis. Os exemplos seguintes destinam-se a ilustrar a solmização:

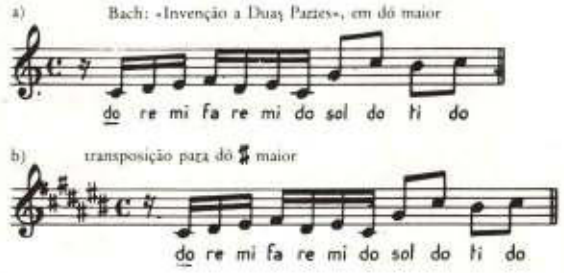
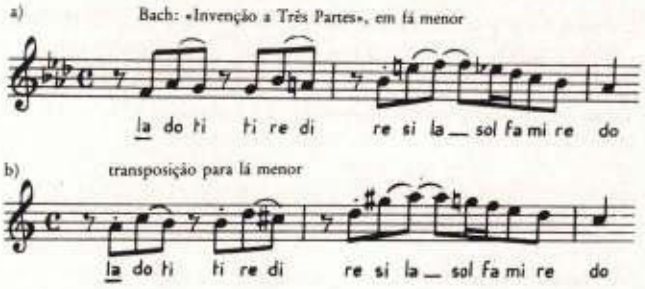



Fig. 219

Apêndice terceiro

Numa partitura, os nomes dos instrumentos escrevem-se, freqüentemente, em alemão, italiano ou francês. A tabela seguinte contém todos os instrumentos referidos na quarta parte, com as traduções correspondentes, segundo a ordem em que aparecem numa partitura:

Português	*Alemão*	*Italiano*	*Francês*
Flautim	*Kleine Flöte*	*Flauto Piccolo (Ottavino)*	*Petite Flûte*
Flauta	*Flöte*	*Flauto*	*Flûte*
Oboé	*Hoboe*	*Oboe*	*Hautbois*
Corne-inglês	*Englisches Horn*	*Corno Inglese*	*Cor Anglais*
Clarinete	*Klarinette*	*Clarinetto*	*Clarinette*
Clarinete baixo	*Bassklarinette*	*Clarinetto Basso (Clarone)*	*Clarinette basse*
Fagote	*Fagott*	*Fagotto*	*Basson*
Contrafagote	*Kontrafagott*	*Contrafagotto*	*Contre-Basson*
Trompa	*Horn*	*Corno*	*Cor*
Trombeta	*Trompete*	*Tromba*	*Trompette*
Trombone	*Posaune*	*Trombone*	*Trombone*
Tuba	*Tuba*	*Tuba*	*Tuba*
Timbales	*Pauken*	*Timpani*	*Timbales*
Triângulo	*Triangel*	*Triangolo*	*Triangle*
Pandeireta	*Schellentrommel*	*Tamburino*	*Tambour de Basque*
Pratos	*Becken*	*Piatti*	*Cymbales*
Bombo	*Grosse Trommel*	*Gran Cassa (Tamburo)*	*Grosse Caisse*
Caixa	*Kleine Trommel*	*Tamburo militare*	*Tambour militaire*
Harpa	*Harfe*	*Arpa*	*Harpe*
Violino	*Violine*	*Violino*	*Violon*
Viola	*Bratsche*	*Viola*	*Alto*
Violoncelo	*Violoncell*	*Violoncello*	*Violoncelle*
Contrabaixo	*Kontrabass*	*Contrabasso*	*Contrebasse*

Apêndice quarto

Índice de símbolos e indicações

pausa de semínima
pausa de colcheia
pausa de semicolcheia
pausa de fusa
pausa de semifusa
pausa de breve
pausa de semibreve
pausa de mínima
barra de divisão
barra dupla
fração de compasso
barra de repetição
compasso quaternário ou menor
alla breve
mínima com ponto de aumentação
ligadura
suspensão
sforzando
staccato
staccatissimo
tenuto
breve
semibreve
mínima
semínima
colcheia
semicolcheia
fusa
semifusa
do' dó central
pentagrama
linhas suplementares
clave de sol
clave de fá
clave de dó
chaveta
oitava alta
oitava baixa
fff ff f mf mp p pp ppp indicações dinâmicas
crescendo
decrescendo
tercina
quintina
apojatura
acicatura ou apojatura breve
mordente superior
mordente inferior
grupeto
trilo, ou trinado
armação
Ib, IIb, *etc.* primeira inversão
Ic, IIc, *etc.* segunda inversão
V^7 sétima de dominante
I^7, II^7, III^7, *etc.* sétimas secundárias
V^9 nona de dominante
V^{11} décima primeira de dominante
V^{13} décima terceira de dominante
N⁶ sexta napolitana
A⁶ sexta aumentada
♯ sustenido
♭ bemol
𝄪 sustenido duplo
♭♭ bemol duplo
♮ bequadro
I tônica
II sobretônica
III mediante
IV subdominante
V dominante
VI sobredominante
VII sensível
⊓ arco em baixo
∨ arco em cima
harmônico natural
harmônico artificial
trêmulo
arpejo
\+ uso de surdina
baixo cifrado

BIBLIOGRAFIA PRIMEIRA PARTE

APEL, WILLI, *The Harvard Dictionary of Music*, Heinemann.
—, y DANIEL, R. T., *The Harvard Brief Dictionary of Music*, Heinemann*.
BERGER, MELVIN, y CLARK, *Science and Music From Tom-Tom to Hi-Fi*, John Murray.
BUCK, P. C., *Acoustics for Musicians*, Oxford University Press.
—, *The Scope of Music*, Oxford University Press.
Grove's Dictionary of Music and Musicians, Macmillan.
HELMHOLTZ, H. L. F., *On the Sensations of Tone*, Dover Books*.
JACOBS, ARTHUR, *A New Dictionary of Music*, Penguin Books*.
JEANS, SIR JAMES, *Science and Music*, Cambridge University Press*.
LOWERY, H., *The Background of Music*, Hutchinson.
PARRISH, CARL, *The Notation of Medieval Music*, Faber.
ROBERTSON, ALEC, e STEVENS, DENIS (eds.), *The Pelican History of Music:* Vol. 1, *Ancient Forms to Polyphony*, Vol. 2, *Renaissance and Baroque;* Vol. 3, *Classical and Romantic*, Penguin Books*.
SACHS, CURT, *Rhythm and Tempo*, Norton.
SCHOLES, PERCY A., *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press.
SEASHORE, CARL E., *Psychology of Music*, McGraw-Hill.
WOOD, ALEXANDER, *The Physics of Music*, Methuen*.

BIBLIOGRAFIA SEGUNDA PARTE

COOKE, DERYCK, *The Languaje of Music*, Oxford University Press.
HINDEMITH, PAUL, *Traditional Harmony*, Schott.
KITSON, C. H., *The Evolution of Harmony*, Oxford University Press.
KRENEK, ERNST, *Modal Counterpoint (in the style of the sixteenth century); Tonal Counterpoint (in the style of the eighteenth century)*, Boosey and Hawkes.
MILNER, ANTHONY, *Harmony for Class Teaching*, Books 1 and 2, Novello*.
MORRIS, R. O., *Figured Harmony at the Keyboard*, Parts I and II, Oxford University Press*.
OLROYD, GEORGE, *The Technique and Spirit of Fugue*, Oxford University Press*.
PISTON, WALTER, *Counterpoint*, Norton.
—, *Harmony*, Norton.
RUBBRA, EDMUND, *Counterpoint*, Hutchinson.
SCHOENBERG, ARNOLD, *Structural Functions of Harmony*, Williams and Norgate.
THIMAN, ERIC, *Fugue for Beginners*, Oxford University Press.
WISHART, PETER, *Harmony*, Hutchinson.

BIBLIOGRAFIA TERCEIRA PARTE

CROCKER, RICHARD, L., *A History of Musical Style*, McGraw-Hill.
DAVIE, CEDRIC THORPE, *Musical Structure and Design*, Dobson.
DENT, EDWARD, J., *Opera*, Penguin Books*.
GROUT, D. L., *A Short History of Opera*, Oxford University Press.
HARMAN, ALEC, e MELLERS WILFRED, *Man and His Music*, Barrie and Rockliff.
HILL, RALPH (ed.), *The Concerto*, Penguin Books*.
HOPKINS, ANTONY, *Talking About Symphonies*; Talking About Sonatas* e *Talking About Concertos*, Heinemann.
JACOBS, ARTHUR (ed.), *Choral Music*, Penguin Books*.
LANG, P. H., *Music in Western Civilization*, Dent.
LEICHTENTRITT, HUGO, *Musical Form*, Harvard University Press.
MATTHEWS, DENIS (ed.), *Keyboard Music*, Penguin Books*.
RETI, RUDOLPH, *The Thematic Process in Music*, Macmillan (Nova Iorque).
ROBERTSON, ALEC (ed.), *Chamber Music*, Penguin Books*.
SIMPSON, ROBERT (ed.), *The Symphony 1: Haydn to Dvorák, 2: Elgar to the Present Day*, Penguin Books*.
TOVEY, DONALD FRANCIS, *Essays in Musical Analysis*, Oxford University Press.
ULRICH, HOMER, e PISK, PAUL A., *A History of Music and Musical Style*, Rupert Hart-Davis.

BIBLIOGRAFIA QUARTA PARTE

BAINES, ANTHONY (ed.), *Musical Instruments Thorugh the Ages*, Penguin Books.
BERLIOZ-SRAUSS, *Treatise on Instrumentation*, Kalmus.
FORSYTH, CECIL, *Orchestration*, Macmillan.
HOWES, FRANK, *Guide to Orchestral Music*, Fontana.
JACOB, GORDON, *Orchestral Technique*, Oxford University Press; *The Elements of Orchestration*, Herbert Jenkins.
MARCUSE, SYBIL, *Musical Instruments: a Comprehensive Dictionary*, Country Life.
PALMER, KING, *Teach Yourself Orchestration*, English Universities Press.
PARROT, IAN, *Method in Orchestration*, Dobson.
PISTON, WALTER, *Orchestration*, Norton.
SACHS, CURT, *The History of Musical Instruments*, Norton.
WAGNER, JOSEPH, *Orchestration (a pratical handbook)*, McGraw-Hill.

BIBLIOGRAFIA QUINTA PARTE

HUNT, REGINALD, *Transposition for Music Students*, Oxford University Press.
JACOB, GORDON, *How to Read a Score*, Boosey and Hawkes*.
LANG, C. S., *Score Reading Exercises in Three and Four Parts*, Books 1 and 2, Novello*.
MORRIS, R. O., e FERGUSON, HOWARD, *Preparatory Exercises in Score Reading*, Oxford University Press*.
RIEMANN, HUGO, *Introduction to Playing from Score*, Augener.
TAYLOR, ERIC, *An Introduction to Score Playing: Playing from an Orchestral Score*, Oxford University Press.

* Edição de bolso.

A Música Barroca e Pré-Romântica

Cronologia

The Coram Foundation, Londres / Pucciarelli

Retrato anônimo do dramaturgo e poeta inglês W. Shakespeare.

Arquivo Salvat

Capa da primeira edição (1605) do volume I de D. Quixote.

Museu Lázaro Galdiano, Madrid/Arquivo Salvat

Lope de Vega (1562-1635), num retrato de M. Caxés.

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

A Rendição de Breda, *por Velázquez (1599-1660).*

Ano	Música	Literatura	Arte
1600	m. Claude le Jeune Peri: *Euridice*	Malherbe: *Odes*	El Greco: *Retrato do Cardeal Fernando Niño de Guevara*
1601	Caccini: *Nuove Musiche*	Shakespeare: *Hamlet*	
1602	n. Chambonnières Inicia-se a publicação das obras de Duarte Lobo em Antuérpia		
1603			Rubens: *Os Doze Apóstolos*
1604		Shakespeare: *Otelo*	
1605	n. Carissimi	Cervantes: *D. Quixote, I*	Caravaggio: *Morte da Virgem*
1606	m. Costeley	Shakespeare: *Macbeth*	Maderna: *Fachada de S. Pedro*
1607	Monteverdi: *L'Orfeo*	Honoré d'Urfé: *Ashée, I*	Caravaggio: *Cena de Emaús*
1608	Bataille: *Primeiro Livro de Árias*		
1609		Inca Garcilaso: *Comentários Reais, I*	Mesquita Azul, Istambul
1610		John Donne: *Anatomia do Mundo*	El Greco: *Vista de Toledo*
1611	m. Tomás L. de Victoria	Covarrubias: *Tesouro da Língua Castelhana*	
1612	n. G. Gabrieli	Lope de Vega: *Peribañez*	Rubens: *O Toucado de Vênus*
1613	m. Gesualdo	Lope de Vega: *Fuenteovejuna* *Góngora: Solidões*	
1614		John Webster: *A Duquesa de Amalfi*	Gregorio Hernández: *Cristo Jacente*
1615	Frescobaldi: *Capprici*	Cervantes: *D. Quixote, II*	Rubens: *Rapto das Filhas de Leucipo*
1616	n. Froberger	D'Aubigné: *Les Tragiques*	Inigo Jones: *Queen's House*
1617			
1618	n. J. Cererols	Vicente Espinel: *Marcos de Obregón*	Velázquez: *Velho Fritando Ovos*
1619	Schütz: *Salmos de David*		
1620	m. Guédron Publicação de *Flores de Música* para tecla ou harpa, de Manuel Rodrigues Coelho, a primeira obra de música instrumental impressa em Portugal		
1621			Montañés: Retábulo de Santa Clara, Sevilha
1622			Bernini: *Apolo e Dafne*
1623	m. Byrd; n. Cesti	Lope de Vega: *O Cavalheiro de Olmedo*	Gregorio Hernández: *Descida da Cruz*
1624		Opitz: *Livro da Poesia Alemã*	Começa-se a construir Versalhes Bernini: Baldaquino de S. Pedro do Vaticano
1625			
1626	Briceño: *Método... para Aprender Viola*	Quevedo: *El Buscón*	Ribera: *Sileno Ébrio*
1627	n. Kerll Schütz: *Dafne*	Quevedo: *Os Sonhos*	Zurbarán: *Cristo Crucificado*
1628			Velázquez: *Os Ébrios*
1629	Schütz: *Symphoniae Sacrae* (1.ª parte)		
1630	n. Le Bègue	Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla* Ruiz de Alarcón: *A Verdade Suspeita*	Velázquez: *A Frágua de Vulcano* Taj-Mahal (1630-1648)
1631			Longhena: Santa Maria della Salute
1632	n. Lully		Rembrandt: *Lição de Anatomia* Velázquez: *Príncipe Baltasar Carlos*
1633	m. Titelouze e Peri	Calderón: *O Alcaide de Zalamea*	Palácio Barberini, Roma (1628-1633)
1634	n. Charpentier	Calderón: *A Vida É Um Sonho*	Velázquez: *A Rendição de Breda*
1635		Tirso de Molina: *Condenado por Ser Desconfiado*	Ribera: *Imaculada Conceição* Van Dyck: *Os Três Filhos de Carlos I*
1636	n. d'Anglebert	Corneille: *O Cid*	
1637	n. Buxtehude		Champaigne: *O Voto de Luís XIII* J. Jordaens: *O Rei Bebe*
1638			Ribera: quadros da Cartuxa de S. Martino
1639	Cavalli: *Bodas de Peleu e Tétis*		Zurbarán: pinturas da sacristia de Guadalupe, Cáceres
1640	m. Farnaby	Saavedra Fajardo: *Empresas Políticas*	Le Nain: *A Carroça*

Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
	Companhia Inglesa das Índias Orientais		1600
			1601
			1602
	Jaime I (Inglaterra)		1603
			1604
	Leão XI e Paulo V, papas		1605
			1606
	Fundação de Jamestown		1607
	Fundação de Quebeque		1608
Kepler: *Comentários sobre os Movimentos de Marte*			1609
Galileu: *Sidereus Nuntius*	Luís XIII (França)		1610
	Gustavo Adolfo (Suécia)		1611
Jakob Böhme: *Aurora*	Matias, Imperador		1612
	Miguel III Romanof (Rússia)		1613
			1614
		Harvey: circulação do sangue	1615
S. Francisco de Sales: *Tratado do Amor de Deus*			1616
	Tratado de Praga		1617
	Começa a Guerra dos Trinta Anos		1618
Kepler: *Harmonia do Mundo*	Fernando II, imperador		1619
Francis Bacon: *Novum Organum*	O *Mayflower* chega à América do Norte		1620
	Gregorio XV, papa Filipe IV de Espanha e III de Portugal		1621
	Espanha: Olivares no poder		1622
Campanella: *A Cidade do Sol*	Urbano VIII, papa		1623
	Richelieu, presidente do Conselho		1624
Hugo Grocio: *De iure belli et pacis*	Carlos I (Inglaterra)		1625
			1626
			1627
Harvey: *De motu cordis et sanguinis*	Inglaterra: petição de direitos		1628
	Carlos I dissolve o Parlamento inglês Paz de Lübeck		1629
	A Suécia intervém na Guerra dos Trin-		1630
			1631
Galileu: *Diálogos sobre os Dois Grandes Sistemas do Mundo*	Cristina (Suécia) Morre Gustavo Adolfo		1632
	Condenação de Galileu		1633
	Vitória da Espanha em Nördlingen		1634
	França declara guerra à Espanha	Fundação da Academia Francesa	1635
Mersenne: *Harmonia Universal*			1636
Descartes: *O Discurso do Método*	Fernando III, imperador	Veneza, primeiro teatro lírico, o Teatro San Lassiano	1637
Galileu: *Discursos sobre Duas Novas Ciências*			1638
			1639
Pascal: *Ensaio sobre as Cônicas* Cornelius Jansen: *Augustinus*	Frederico Guilherme, grande eleitor Portugal recobra a sua independência. Aclamação de D. João IV		1640

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

O astrônomo, matemático e físico italiano Galileu Galilei.

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

O cardeal Richelieu visto por Ph. de Champaigne (1602-1674).

Biblioteca Nacional, Paris / Arquivo Salvat

Descartes, expoente máximo da filosofia racionalista.

Sacristia do Mosteiro de Guadalupe/Arquivo Salvat

O padre Illescas, óleo de Francisco de Zurbarán (1598-1664).

Cronologia

Arquivo Salvat

Sant'Ivo alla Sapienza, obra de Borromini (1599-1667).

Museu Provincial Belas Artes/Arquivo Salvat

A Imaculada Conceição, *óleo de e Murillo conservado em Sevilha.*

Biblioteca Nacional, Paris/ Arquivo Salvat

Página da primeira edição das Fábulas *de La Fontaine.*

Hospital da Caridade, Sevilha/Arquivo Salvat

Postrimerias, *quadro do pintor barroco Valdés Leal (1622-1690).*

Ano	Música	Literatura	Arte
1641	Monteverdi: *O Regresso de Ulisses*	Vélez de Guevara: *O Diabo Coxinho* Corneille: *Horace, Cinna*	Borromini: S. Carlo alle Quattro Fontane, Roma
1642	Monteverdi: *A Coroação de Pompéia*		Murillo: *Virgem do Rosário* Rembrandt: *A Ronda da Noite*
1643	n. Cabanilles e Biber m. Monteverdi, Frescobaldi e Boesset		Jan van Goyen: *Vista de Leiden*
1644	n. Stradivari		Velázquez: *O Primo*
1645			Bernini: *Êxtase de Santa Teresa* Mansart: Val-de-Grâce, Paris
1646			Ribera: *O Milagre de S. Jenaro*
1647	Schütz: *Symphoniae sacrae*	*Vida e Feitos de Estebanillo González* (2.ª parte)	
1648			Bernini: Fonte dos Quatro Rios
1649	n. Blow Carissimi: *Jephte*		Ruysdael: *El Transbordador*
1650	Allegri: *Miserere* Couperin: *Livro de Órgão*		Forte Vermelho, Delhi Barromini: *Sant'Ivo alla Sapienza*
1651		Gracián: *El Criticón*	Velázquez: *A Vênus do Espelho* Poussin: *Orfeu e Euridice*
1652			Murillo: *A Imaculada Conceição*
1653	n. Corelli e Pachelbel		Borromini: Igreja de Santa Agnese
1654			
1655	m. Landi		A. Cano: *Imaculada Conceição* Murillo: *Visão de Santo Antônio*
1656			Velázquez: *As Meninas*
1657	n. Lalande	Cyrano de Bergerac: *História Cômica dos Estados da Lua*	Lorrain: *Acis e Galatéia*
1658			Borromini: *Santo André do Quirinal*
1659	n. Purcell	Molière: *As Preciosas Ridículas*	Velázquez: *As Fiandeiras*
1660	n. Campra, Kuhnau e A. Scarlatti	Boileau: *Sátiras*	Vermeer: *A Lição de Música, A Leiteira*
1661	m. L. Couperin e Pinel		
1662		Molière: *Escola de Mulheres*	Rembrandt: *Os Síndicos*
1663		La Rochefoucauld: *Máximas*	Pedro de Mena: *S. Francisco*
1664		Molière: *Tartufo*	Catedral de Caracas (1664-1674)
1665			Bernini: Colunata do Vaticano
1666			
1667	m. Froberger	Racine: *Andrômaca* Milton: *O Paraíso Perdido*	Colunata do Louvre Cano: fachada da Catedral de Granada
1668	n. F. Couperin	La Fontaine: *Fábulas*	Vermeer: *O Astrônomo*
1669	m. Cesti	Grimmelshausen: *Simplicissimus*	
1670	n. Caldara	Molière: *O Burguês Fidalgo*	
1671	n. Albinoni e Grigny m. Chambonnières		Bernini: Túmulo de Alexandre VII
1672	n. Destouches m. Schütz	Molière: *As Sabichonas*	Valdés Leal: *Triunfo da Morte* Blondel: porta de Saint-Denis
1673	Lully: *Cadmus et Hermione*	Molière: *O Doente Imaginário*	Convento de S. Francisco, Lima
1674	m. Carissimi Lully: *Alceste*	Boileau: *Arte Poética*	
1675			Wren: Catedral de S. Paulo, Londres
1676	n. Clérambault e Vivaldi m. Cavalli e Lambert		Libéral Bruant: Os Inválidos, Paris
1677	L. Ruiz: *Instrução de Música sobre Guitarra Espanhola*	Racine: *Fedra*	
1678		Mme. de la Fayette: *A Princesa de Clèves*	Mansart: Galeria dos Espelhos, Versalhes
1679		La Fontaine: *Fábulas*	
1680			Mansart: cúpula dos Inválidos
1681	n. Mattheson e Telemann Corelli: *Sonatas*, op. 1		
1682	n. d'Andrieu		
1683	n. Rameau		Convento de Santa Teresa, Lima
1684			Puget: *Perseo*

Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Descartes: *Meditações Metafísicas* Comenius: *Didática Magna*			1641
	Inglaterra: guerra civil Mazarino, primeiro-ministro francês		1642
	Luís XIV (França) Derrota espanhola em Rocroi Governo de Mazarino Condenação de Cornelius Jansen		1643
Descartes: *Princípios da Filosofia* Gassendi: *Disquisitio Metaphysica*	Inocêncio X, papa		1644
	Inglaterra: batalha de Naseby		1645
			1646
			1647
	Primeira revolução inglesa Tratado de Vestefália		1648
	Execução de Carlos I (Inglaterra) Inglaterra republicana (1649-1660)		1649
			1650
Hobbes: *Leviathan*	Inglaterra: Ato de Navegação		1651
	Fim da Fronda em França		1652
	Cromwell, lorde protetor		1653
	Cristina da Suécia abdica		1654
	Alexandre VII, papa Inglaterra conquista a Jamaica		1655
Pascal: *Provinciales*			1656
	Leopoldo I, imperador	Huygens: relógio de pêndulo	1657
Hobbes: *Elementos de Filosofia*	m. Cromwell		1658
	Paz dos Pireneus		1659
Lancelot: *Gramática de Port-Royal*	Carlos II (Inglaterra) Luís XIV casa com Maria Teresa		1660
Malpighi: *De pulmonibus*	m. Mazarino		1661
Lógica de Port-Royal			1662
			1663
	Primeira tarifa aduaneira de Colbert		1664
	Carlos II (Espanha)	*Journal des Savants*	1665
Leibniz: *A Arte Combinatória*			1666
Pudendorf: *De statu Imperii Germani*	Clemente IX, papa Guerra entre Espanha e França		1667
	Tratado de paz põe fim à guerra de Portugal com a Espanha		1668
			1669
Pascal: *Pensamentos*	Clemente X, papa		1670
			1671
	Guerra entre a França e a Holanda (1672-1678)	Primeiro concerto público em Londres (recital de violino)	1672
	Inglaterra: *Bill of Test*		1673
Malebranche: *A Busca da Verdade*	Pedro II dissolve as Cortes de Lisboa		1674
Huygens: *Horologium oscillatorium*		Observatório de Greenwich Papin: marmita de vapor	1675
	Inocêncio XI, papa		1676
Spinoza: *Ethica*			1677
	A França obtém da Espanha o Franco-Condado Perseguição aos jansenistas		1678
	Inglaterra: lei do *Habeas corpus*		1679
	Perseguição aos huguenotes		1680
Bossuet: *Discurso sobre a História Universal* Newton: *Gravitação Universal*	França anexa Estrasburgo	Canal do Midi, em França	1681
	Pedro I (Rússia)		1682
	Os turcos cercam Viena		1683
	Santa Aliança antiturca		1684

Museu de Amiens/Arquivo Salvat

O rei Carlos I de Inglaterra (1600-1649), num óleo de F. Lokes.

Biblioteca Nacional, Paris/ Arquivo Salvat

O filósofo G. W. Leibniz, segundo uma gravura de Ficquet.

National Portrait Gallery, Londres / Arquivo Salvat

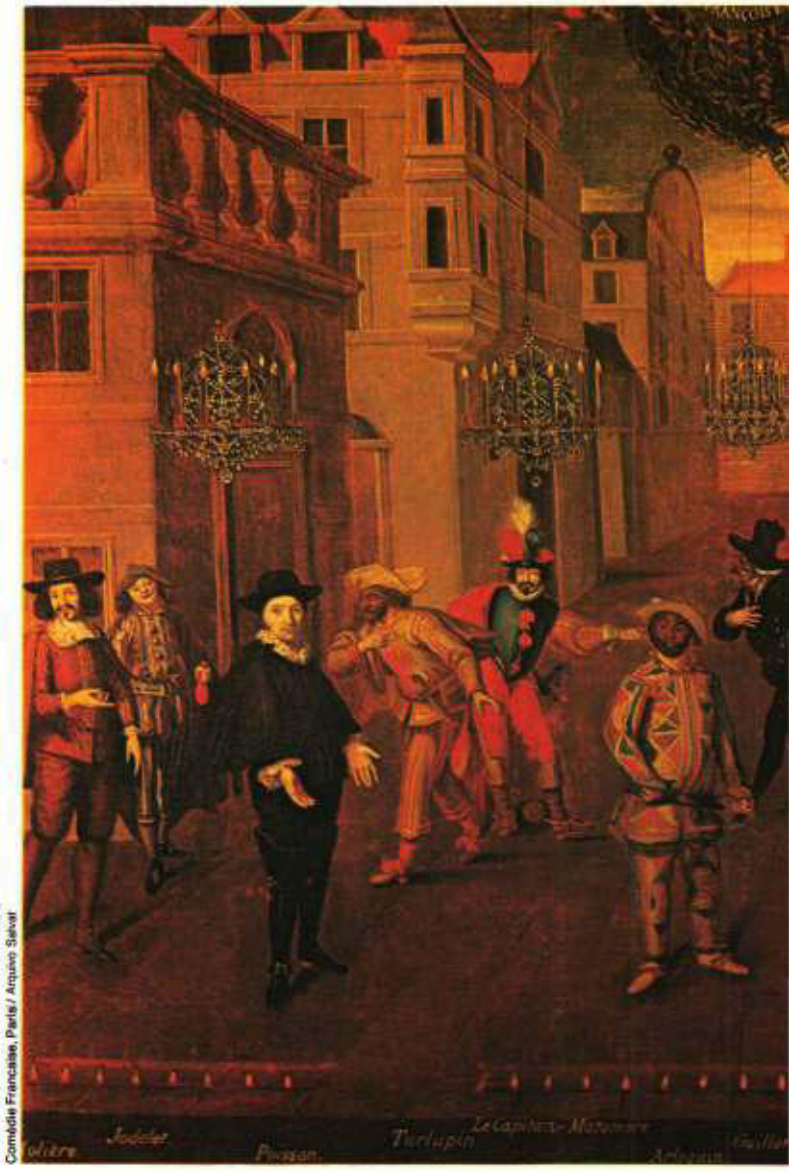
Retrato do físico e matemático inglês Sir Isaac Newton (1642-1727).

Arquivo Salvat

Gravura que representa os turcos cercando Viena.

Capítulo 1

A música barroca até Purcell

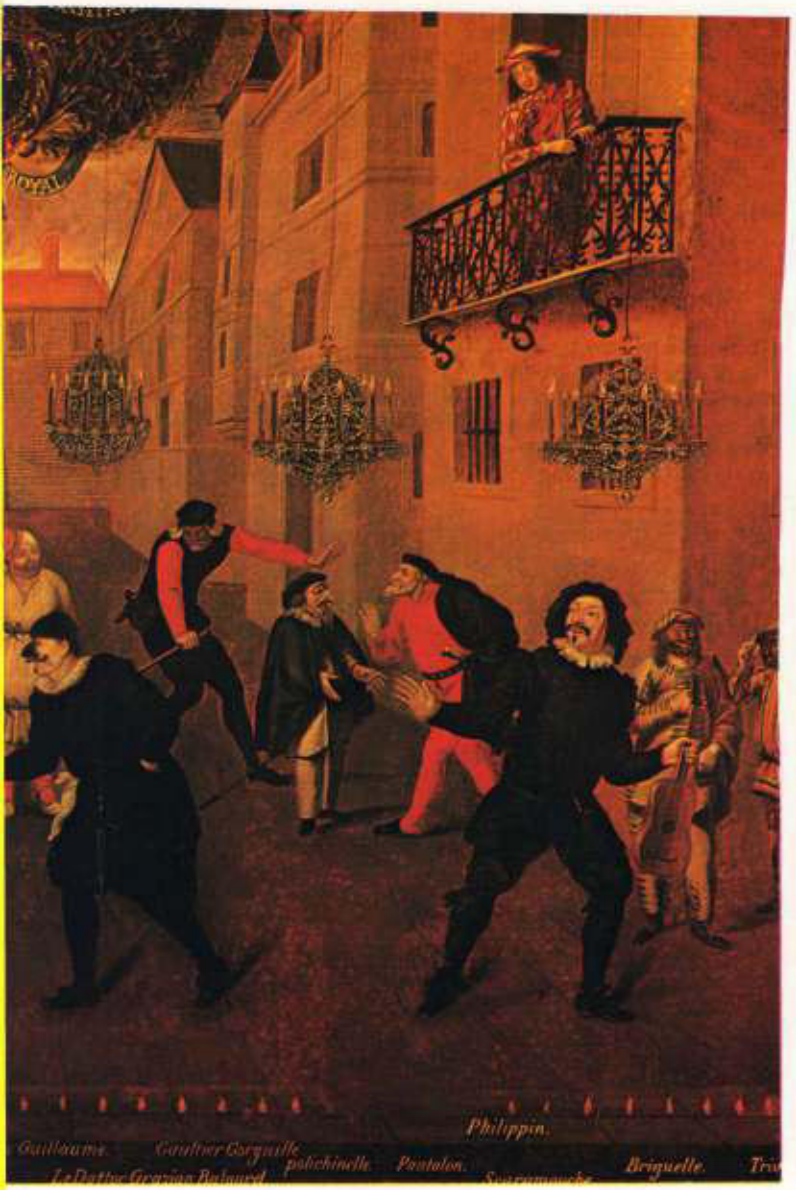


Comédie Française, Paris / Arquivo Salvat

Aceitando, com a devida reserva, a delimitação de períodos históricos por meio de datas muito precisas, pode dizer-se que a música barroca abarca a época compreendida entre os anos 1600 e 1750, aproximadamente. Durante um século e meio, a música participa de algumas das características das artes plásticas do barroco: tendência para os contrastes violentos, valorização da fugacidade e do equilíbrio instável, ornamentação em que estão subjacentes as linhas mestras clássicas — continuam presentes mas ocultas sob a folhagem adquirida —, criação de formas novas e desenvolvimento do sentido de pompa e de esplendor nos espetáculos públicos. A estas características acrescentam-se aspectos exclusivos da música, como o regresso à monodia acompanhada e o conseqüente abandono da polifonia, que na fase anterior, renascentista, alcançara a sua máxima perfeição formal. Em vez das múltiplas vozes (polifonia), o músico barroco irá preferir uma única fonte melódica revestida harmonicamente de um acompanhamento capaz de lhe servir de base e de contraste: é a época do baixo contínuo. Isto não significa que a polifonia vá desaparecer; persistirá especialmente na música religiosa alemã e alcançará um esplendor inusitado cerca do fim do período, com as obras de Johann Sebastian Bach. Outra conquista musical do barroco é o chamado *estilo concertante*, baseado nos contrastes sonoros e no diálogo entre um solista e um grupo (quer sejam vozes, quer instrumentos): daí surgirá o *concerto grosso*, que se apoia na posição alternativa dos instrumentos solistas e do *tutti* (toda a orquestra) e que prepara o caminho para o concerto propriamente dito, em que esse contraste se estabelecerá entre um único solista e todo o grupo. Se juntarmos a estas características musicais do barroco uma paixão crescente pelos ornamentos e uma certa tendência para utilizar formas irregulares — mais evidente na primeira fase do período do que nas posteriores —, teremos uma base para compreender as linhas mestras deste período da história da música européia.

O músico barroco

Para conseguirmos captar corretamente as características da música barroca é preciso, por outro lado, que nos libertemos dos critérios que dominam a vida musical contemporânea, pois, caso contrário, corremos o risco de ficar com uma visão totalmente deformada. Devemos situar-nos no contexto de uma época que ainda pertence ao Antigo Regime e em que quase toda a produção musical — e a artística de um modo geral — está sujeita ao gosto e ao beneplácito da nobreza, a serviço da qual se encontram os músicos, considerados numa posição semelhante à dos cozinheiros ou jardineiros. A partir desta perspectiva, pode entender-se que a profissão musical não estivesse mitificada, como ainda hoje está, com a auréola romântica que converte os grandes compositores em «gênios» e as suas obras em algo de imperecível e inamovível. Não era a «inspiração» que guiava, em regra, o trabalho do compositor, mas sim o interesse em satisfazer as exigências musicais de determinado nobre ou corte, levando-os a moldar a sua produção ao tipo de música que esse serviço requeria. Além disso, os compositores viam-se limitados pelos músicos, cantores e instrumentistas que com eles partilhavam a dedicação ao protetor de quem dependiam, e tinham de sujeitar-se às suas limitações técnicas. Por outro lado, a música era muito mais «viva» do que atualmente: a mesma obra podia ser alterada por meio de acrescentamentos, transposições ou mudanças de instrumentos e de vozes, sem que fosse levantada qualquer objeção. Muitas vezes, o próprio compositor prescrevia uma certa combinação instrumental, pois eram muito comuns as indicações ambivalentes de «cravo ou órgão», «oboé ou violino» ou qualquer outra alternativa aceitável segundo as disponi-



Arquivo Fernando

Na época barroca, a ópera (em cima, personagem) converteu-se, tal como a comédia (à esquerda, cômicos franceses e italianos), num espetáculo público.

bilidades existentes. A tudo isto convém acrescentar o hábito de improvisar, que permitia aos instrumentistas e solistas vocais juntar qualquer ornamento que desejassem à linha melódica original escrita pelo compositor. Isso era particularmente verdade no campo da ópera, em que a tendência da época conduzira a um culto exagerado das vozes agudas, para o que não só se dera um especial relevo às vozes femininas como se recorrera aos *castrati*, cantores do sexo masculino castrados na infância para que conservassem durante toda a vida a sua aguda voz infantil. Muitas dessas personagens, grandes virtuoses da voz, introduziam nas suas árias extensíssimas improvisações repletas de trilos, gorjeios, escalas ascendentes e descendentes, etc., que depertavam a admiração dos seus contemporâneos, mas destroçavam a coerência artística da composição. Este fenômeno produzia-se também, de certo modo, no domínio da música vocal religiosa.

A primeira fase do barroco na Itália

Com o barroco, a Itália alcançou a supremacia mundial no campo da música, supremacia essa que se manifestou em duas vertentes: a música instrumental e a vocal. Esta última sofreu profundas transformações nos finais do século XVI graças ao aparecimento da ópera, que surgiu ainda de um ideal renascentista inspirado no teatro clássico grego — que se sabia ser geralmente acompanhado por música — e que recolhia as recentes experiências cênicas baseadas nos madrigais, bem como a vasta tradição do teatro musical religioso, que tinha séculos de existência na Europa.

Bettmann Archive

No ano 1600 abriu-se um novo capítulo na história da ópera, ao publicarem-se pela primeira vez duas obras deste gênero. Tratava-se de duas versões de Eurídice, *uma de Jacopo Peri (1561-1633) e outra de Giulio Caccini (1550-1618), de que vemos, à direita, a capa.*

Landesmuseum, Innsbruck

O músico italiano Claudio Monteverdi (1567-1643) nasceu em Cremona; estudou música com Marco Antonio Ingegneri e, em 1590, foi levado para a corte de Mântua como cantor e violinista. Em 1613 foi nomeado mestre de capela de S. Marcos de Veneza, cidade em que, graças ao músico, a ópera começou a conhecer um esplendor excepcional. Com L'Orfeo *(à direita, capa), Monteverdi definiu os primeiros traços da ópera. À esquerda: retrato do músico por Bernardo Strozzi (1581-1644).*

Arquivo Salvat

A ópera, nascida em Florença por iniciativa da Camerata Fiorentina, teve como primeira manifestação a *Dafne*, de Jacopo Peri (1561-1633), obra composta em 1597 e que se veio a perder, e a confirmação definitiva em 1600 com duas versões de *Eurídice*, uma do próprio Peri e outra de Giulio Caccini (c. 1550-1618). O gênero não tardou a sofrer profundas alterações, que o desligaram dos ideais do Renascimento tardio e o introduziram em cheio no mundo espetacular do barroco. Claudio Monteverdi (1567-1643) foi a figura decisiva dessa transformação, em que o suposto primado do texto sobre a música, estabelecido pelos compositores florentinos segundo o modelo grego, foi desmentido pela riqueza de inventiva daquele músico, demonstrada em *L'Orfeo* (1607). De Veneza, Monteverdi dirigiu, a partir de 1612, a transformação da ópera num espetáculo barroco, rico e fascinante, que chegou a atrair a numerosa população flutuante dessa cidade excepcional, a ponto de, em 1637, aparecer nela o primeiro teatro público dedicado à ópera. Foi uma mudança social importante, que deu sentido à função da música: pela primeira vez, os compositores não dirigiam as suas obras a nobres mais ou menos melômanos, mas sim a um público que pagava e tinha o direito de impor os seus próprios gostos e preferências.

Depois do singular canto do cisne de Monteverdi com as suas últimas óperas — *Il Ritorno di Ulise in Patria* (1641) e *L'Incoronazione di Popea* (1642) —, únicas obras extensas que, juntamente com o já citado *L'Orfeo*, chegaram aos nossos dias, a ópera perdeu entidade instrumental, mas adquiriu, em troca, perfis vocais cada vez mais pronunciados, de acordo com a evolução do gosto que já comentamos. Impulsionaram esta evolução compositores tão destacados como Pier Francesco Cavalli (1602-1676), Antonio Cesti, conhecido, às vezes, por Marco Antonio Cesti (1623-1669), e alguns outros que não só deram à ópera veneziana um grau considerável de esplendor, como a difundiram pela Europa. O destino destes compositores foi muito diferente: Cavalli, por exemplo, não convenceu o público de Paris; Cesti, pelo contrário, teve uma sorte extraordinária e, durante a sua estada em Viena, conquistou para o novo gênero o imperador Leopoldo I, conseguindo assim a implantação definitiva na Áustria da ópera italiana.

Além da ópera, surgiu na Itália um movimento paralelo na música religiosa, preparado no século anterior por S. Filipe de Néri (1515-1595) e que culminou nesse momento com a encenação de episódios do Antigo e do Novo Testamento: os *oratórios*, assim chamados por serem executados nos oratórios criados pelos monges da ordem fundada por S. Filipe de Néri. Os oratórios, que tiveram primeiro uma fase madrigalista, por vezes distinguiam-se com dificuldade das óperas, pois as características que os definiam eram só a temática religiosa e o maior relevo dado ao coro.

Tal como a ópera, o oratório expandiu-se rapidamente pela Itália, não tardando a chegar a outros países europeus. Na Itália, há que salientar compositores como Stefano Landi (1590-1655), cuja obra *Il Sant'Alessio* foi redescoberta recentemente, e, acima de todos, Giacomo Carissimi (1605-1674), que deixou um oratório — *Jephte* (1649) — que é um modelo do gênero. Entre outros autores notáveis, merecem ser citados Alessandro Stradella (1644-1682) e Antonio Draghi (1635-1700), que prepararam o terreno para novas gerações, às quais devemos um outro conceito de oratório, mais rico em contrastes e cada vez mais próximo do mundo da ópera. Um terceiro gênero surgido do estilo monódico que dominava a música barroca foi a *cantata*, peça musical de forma vocal, cujos temas tanto podiam ser pofanos como religiosos. Peça geralmente breve e com um número de personagens e instrumentistas mais reduzido, a cantata apresenta cenas com árias, recitativos, duos e até coros, que se integram na temática ou esboço de argumento que suporta a obra. Até cerca de 1630, a cantata não teve uma forma definida. Foi cultivada, entre outros, por Luigi Rossi (1597-1653), que também escreveu óperas e oratórios, e pelos já referidos Cesti e Stradella.

Museu do Louvre/Arquivo Salvat

O mito de Orfeu inspirou numerosos artistas, entre eles Poussin (1594-1665), cujo quadro Orfeu e Eurídice *reproduzimos em cima.*

Biblioteca Nacional, Paris / Arquivo Salvat

Jean Baptiste Lully (à direita) soube criar um estilo de ópera ao gosto francês, mais simples do que a italiana e com muitas cenas corais e de dança.

A música barroca em França

A vigência das idéias estéticas do barroco foi muito menor em França do que nos outros países. Para isso contribuiu grandemente a atitude de «classicismo oficial» adotada pela monarquia francesa e principalmente por Luís XIV, cujo longo reinado (de 1643 a 1715) foi assinalado — sobretudo a partir de 1660 — pela recusa de tudo o que havia de fantasioso e irreal na estética barroca. O racionalismo impôs-se nas altas esferas e foi provavelmente por esta razão que a ópera italiana não triunfou na corte francesa.

Embora, de início, as óperas italianas tenham fascinado devido às suas cenografias complicadas e outros pormenores acessórios, a nobreza francesa continuou a preferir as danças da corte.

Quando, finalmente, a ópera se enraizou em França, não derivou da italiana, apesar da intervenção no processo de um compositor italiano, Giovanni Battista Lulli (1632-1687), que chegara a Paris como pajem em meados do século XVII e se distinguira como músico e bobo a serviço de Luís XIV, compondo partituras para diversas obras teatrais, algumas das quais de Molière, como *Le Mariage Forcé* e *Le Bourgeois Gentilhomme*. Lulli compreendeu que o gosto italiano não se adaptaria facilmente na França cartesiana e, servindo-se da paixão da nobreza francesa pelos espetáculos de dança, dedicou-se, a partir de 1672, à composição de óperas com texto em francês — em geral de Philippe Qui-

Arquivo Salvat

À esquerda: o retrato de Heinrich Schütz (1585-1672), um dos músicos alemães mais importantes da primeira metade do século XVII, que soube combinar os estilos alemão e holandês com a técnica italiana.

Luís XIV (1638-1715), também chamado o Rei-Sol, reuniu na corte francesa numerosos artistas e intelectuais, entre os quais sobressaem Lully e Molière. À direita: Luís XIV aos 15 anos, vestido de Sol para um baile.

Bibliotaca Nacional, Paris / Arquivo Salvat

nault —, num estilo muito mais chão e simples do que o das italianas, sem artifícios como o dos *castrati* e com abundantes cenas corais e de dança. Lulli, que entretanto se tornara cidadão francês e adotara o nome de Jean-Baptiste Lully, pelo qual é normalmente conhecido, não fez, na verdade, mais do que aproveitar o caminho aberto pelo compositor francês Robert Cambert (1627-1677) e pelo seu sócio, o poeta e libretista Pierre Perrin (1620-1675). Este convenceu Colbert, ministro de Luís XIV, de que a França devia possuir uma ópera própria e, em 1669, obteve um privilégio que lhe permitia fundar academias de ópera. A Academia de Paris foi inaugurada em 3 de março de 1671 com a ópera de Cambert *Pomone*. Mas, devido à má administração, Perrin arruinou-se e vendeu os seus direitos a Lully em 1672. Desde então, uma boa parte da produção deste se centrou na ópera, como provam os inúmeros títulos que deixou: *Alceste* (1674), *Atys* (1676), *Amadis de Gaule* (1684), *Armide* (1686), etc. Para o espectador atual, as óperas de Lully carecem de tensão dramática e reduzem-se a um divertimento um pouco convencional, embora pudessem ser convincentes se adequadamente montadas.

As pegadas de Lully foram seguidas, nos últimos anos do século, por alguns compositores radicados em Paris, como o provençal André Campra (1660-1744), que levou mais longe a idéia de Lully criando as chamadas *opéras-ballet*, cujo primeiro exemplo foi a que teve como título *L'Europe Galante* (1697), em que também interveio o compositor André Cardinal Destouches (1672-1749). Neste período final do século XVII deve citar-se também a *Médée*, de Marc-Antoine Charpentier (1634-1704).

A ópera noutros países europeus

A ópera não se enraizou em Espanha e em Portugal no século XVII talvez em virtude do isolamento cultural da Península numa época de profunda crise econômica. Em contrapartida, impuseram-se no primeiro daqueles países obras teatrais com números musicais, a que foi dado o nome de *zarzuelas* por serem muitas vezes representadas num pavilhão da casa do infante D. Fernando, e depois de Filipe IV, assim chamado por se encontrar rodeado de silvas. Houve, no entanto, tentativas sérias para se conseguir uma ópera autóctone espanhola, entre as quais se destacam as de um autor anônimo sobre texto de Lope de Vega, *La selva sin amor* (c. 1629), e as baseadas em obras de Calderón de la Barca, nomeadamente *La púrpura de la rosa* (1659) e *Celos aún del air matan* (1660), esta última com música de Juan de Hidalgo (1685) e de que se encontraram em Portugal as partes faltantes. Mas estas experiências não tiveram continuidade e a Península Ibérica manteve-se à margem do mundo da ópera até o século XVIII.

Na Alemanha, a ópera só prosperou nessa época como imitação servil da ópera italiana, apesar de ter contado com um pioneiro como Heinrich Schütz (1585-1682), que em 1627 escrevera uma *Dafne*, infelizmente perdida. Em Inglaterra, a sua implantação foi inicialmente impedida pela guerra contra os espetáculos declarada pelo regime de Cromwell, na época em que a ópera italiana começava a expandir-se na Europa. Não obstante, Sir William Davenant (1606-1668) conseguiu estrear em 1656 uma espécie de ópera, *The Siege of Rhodes* («O Cerco de Rodes»), mas o gênero não conseguiu criar raízes, a despeito das tentativas de John Blow (1649-1708), cuja *Venus and Adonis*, de 1682, não foi mais do que uma *masque*, uma espécie de *divertimento* popular em língua vernácula. Alguns anos mais tarde, todavia, viria a sobressair Henry Purcell (1659-1695), autor de uma extraordinária ópera, *Dido e Enéias* (1689), além de outras obras cênicas aparentadas com o gênero, como *King Arthur* (1691) e *The Fairy Queen* («A Rainha das Fadas», 1692).

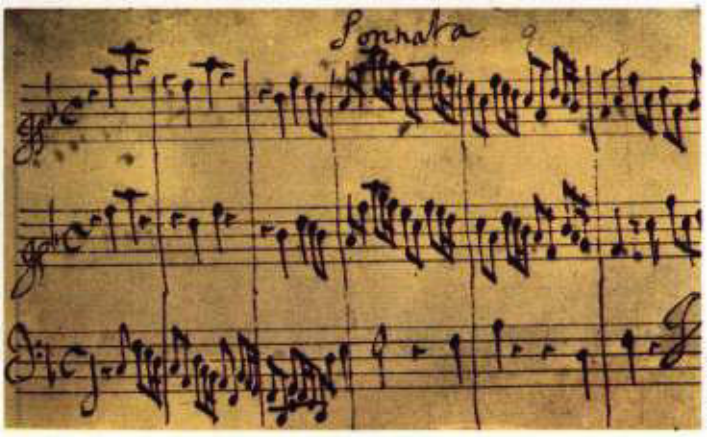
Perfil biográfico

Capítulo 2

Purcell, um compositor solicitado

Henry Purcell nasceu num dia indeterminado entre o verão e o outono de 1659, provavelmente no bairro londrino de Westminster, no seio de uma família de músicos. Seu pai, que também se chamava Henry, entrara, como cantor, na representação da primeira ópera inglesa, *The Siege of Rhodes* («O Cerco de Rodes»), de Davenant, e foi, mais tarde, professor na Abadia de Westminster. Seu tio Thomas foi músico da corte do rei Carlos II pouco depois da restauração da monarquia, em 1660. Deste modo, o compositor esteve, desde criança, em contato com os três ambientes onde se iria desenvolver a sua vida artística: a música de corte, a igreja e o teatro. Seu irmão mais novo, Daniel (1717), foi também músico profissional. Quando, em 1664, o pai morreu, terá sido provavelmente o tio Thomas (1682) quem se encarregou da sua educação.

A formação musical

Logo muito novo, Purcell entrou para o coro da Capela Real, numa época em que o novo monarca, recém-chegado do exílio em França, mostrava grande entusiasmo em implantar a música na sua corte, numa tentativa de emulação com o fausto de Versalhes. Sabe-se que se costumava incitar os rapazes mais velhos do coro da capela a estudar composição, seguindo o estilo francês de então. Em 1673, Purcell foi nomeado conservador dos instrumentos da corte, cargo não remunerado mas graças ao qual obteve trabalho como copista e como afinador e reparador de órgãos. Quatro anos mais tarde, sucedeu a Mathew Locke (c. 1621-1677) como compositor da orquestra de cordas «violinos do rei», função que implicava escrever música de dança e árias de caráter popular. Posteriormente, em 1679,

Arquivo Salvat

Ao longo da sua carreira musical, Purcell abordou géneros muito diferentes, como ópera e música de cena, canções religiosas e profanas para uma, duas e três vozes e obras para cravo, cordas e órgão. Em cima: página autógrafa do compositor.

Durante toda a vida, Henry Purcell residiu em Londres, onde desenvolveu uma variada atividade musical, de cantor do coro da Capela Real a organista da Abadia de Westminster. Embaixo: vista da cidade de Londres e o rio Tâmisa.

Arquivo Salvat

Rijksmuseum, Amsterdam / Arquivo Salvat

Durante os primeiros anos do reinado de Carlos II de Inglaterra adotou-se o costume de honrar os membros da família real com obras musicais. Em geral, as ocasiões escolhidas eram o dia de Ano Novo, o dia do aniversário do rei e o do seu regresso à capital depois de uma viagem ao exterior. Durante os reinados de Carlos II, Jaime II e Guilherme III, Purcell escreveu nove canções de boas-vindas e sete odes de aniversário. Em cima: Chegada do Rei Carlos II a Rotterdam na Sua Viagem para Inglaterra, *segundo Lieve Vershuier (1630-1686).*

tornou-se um dos organistas da Abadia de Westminster ao suceder o famoso compositor John Blow, o que deu origem a que recebesse várias encomendas. Em 1680, escreveu uma série de fantasias para cordas, uma canção de boas-vindas a Carlos II — *Welcome, viceregent of the mighty King* —, e música para a tragédia de Nathaniel Lee *Theodosius or The Force of Love* («Teodósio ou a Força do Amor»).

Época de plenitude criadora

No ano seguinte, Purcell casou-se e em 1682 foi nomeado organista da Capela Real. A partir desse momento revelou-se um compositor fecundo e muito solicitado. Quase todos os anos compunha uma ode de aniversário ou uma canção de boas-vindas para um membro da família real, além de música para o teatro e de câmara. O ano de 1683 foi memorável por ser o da publicação da sua primeira série de sonatas a trio e pela interpretação da ode para o dia de Santa Cecília, *Welcome to all the pleasures* («Bem-Vindo a Todos os Prazeres»). Nesse mesmo ano passou também a ser o construtor dos órgãos reais.

Em 1685, por ocasião da coroação de Jaime II, escreveu um *anthem* (moteto), *My heart is inditing* («O Meu Coração Dita a Música») e, ao mesmo tempo, continuou trabalhando num grande número de músicas de cena para o teatro. As peças mais notáveis deste período são as canções religiosas contidas na *Harmonia Sacra*, de Playford.

Em 1689 tornou a compor música para exaltar a coroação de Guilherme III e da rainha Maria, bem como uma ode para o aniversário desta *(Now does the glorious day appear)*. Mas o fato mais importante foi, sem dúvida, a composição da sua única ópera autêntica, *Dido e Enéias*, representada no Josias Priest's, um colégio de meninas em Chelsea.

Embora as óperas não fossem economicamente rentáveis para os teatros públicos, Purcell compôs regularmente, a partir de 1690, aquilo a que hoje em dia se chama «semióperas», isto é, obras cênicas com importantes episódios musicais à maneira das mascaradas. As mais notáveis são *Dioclesian* («Diocleciano», 1690), *King Arthur* («O Rei Artur», 1691), *The Fairy Queen* («A Rainha das Fadas», 1692) e *The Indian Queen* («A Rainha Indiana», 1695). Durante estes anos escreveu música de acompanhamento para muitas obras teatrais. Mas, se é certo que essa música para o teatro absorveu quase todas as energias de Purcell, também é verdade que nunca deixou de compor outros tipos de peças. As suas canções continuaram a ser incluídas nas principais antologias publicadas; escreveu música sacra não só para a Capela Real, mas também para ocasiões festivas, como a celebração anual do dia de Santa Cecília, em que sobressai o seu conhecido *Te Deum and Jubilate* em ré maior, redigido em 1694; também é magnífica a sua música fúnebre para a rainha Ana (1695). Purcell morreu em Londres em 21 de novembro de 1695, no auge da fama. Foi enterrado na Abadia de Westminster, perto da galeria do órgão. Teve direito a exéquias solenes em Westminster, em 26 de novembro, cantadas pelos coros da Abadia e da Capela Real.

Capítulo 3

As suas obras

As qualidades da música de Purcell devem-se às circunstâncias específicas em que o músico trabalhou. Seu pai e seu tio formaram-se na tradição inglesa imediatamente anterior à guerra civil entre Carlos I e o Parlamento, acontecimento que quase interrompeu a vida artística do país, com a conseqüente perda de contato com as inovações que se produziam no que respeita à ópera, ao oratório, às canções, ao baixo contínuo e à sonata a trio.

Mas, com a restauração da monarquia, Carlos II enviou a França, para aí estudarem a música do país, alguns dos que viriam a ser professores de Purcell. Além disso, cerca de 1680, o gosto pela música italiana tornou-se muito popular em Londres e gêneros, até então pouco conhecidos na Inglaterra, conseguiram impor-se de tal forma que Purcell não os pôde ignorar. Daí que a sua obra reúna elementos de três estilos diferentes.

A música instrumental

Na maior parte da música de Purcell para conjuntos instrumentais mantêm-se separados dois destes estilos: o tradicional e o italiano.

As fantasias para cordas, cujo manuscrito prova terem sido compostas em 1680, num breve espaço de tempo, seguem as pautas da música inglesa para viola de arco. O seu estilo parece-se com o do madrigal polifónico, freqüente no período compreendido entre 1600 e 1620, em que é atribuída a mesma importância a todos os instrumentos, do que resulta uma harmonia complexa, por vezes acentuadamente dissonante. Estas obras possuem também características não tradicionais, como as seções de *tempi* contrastados — cujas instruções aparecem em inglês e não em italiano —, que criam uma atmosfera emocionalmente muito mais intensa do que a das fantasias de Locke, que Purcell provavelmente tomou como modelo. O mesmo se pode dizer das peças que se moldaram aos gêneros antigos, tais como os dois *In nomine* (cerca de 1680) para seis e sete instrumentos, respectivamente, e a *Fantasia sobre Uma Nota* (cerca de 1680), que utilizam um *cantus firmus*.

As *12 Sonatas a Três Partes*, publicadas três anos mais tarde, foram deliberadamente compostas num estilo muito diferente; no prefácio, Purcell diz que se «esforçou por imitar fielmente os mais famosos mestres italianos». Embora tenham sido publicadas quase ao mesmo tempo que Corelli escrevia as suas sonatas a trio, parece que Purcell se inspirou em compositores de uma época anterior. As sonatas de Purcell dividem-se em andamentos separados, à maneira das sonatas *da chiesa*, que, em regra, alternavam *tempi* rápidos e lentos, indicados por termos italianos explicados no prefácio do volume. As partes mais altas apresentam uma linguagem tipicamente violinística — que se contrapõe à forma abstrata das fantasias, em que é impossível determinar se foram escritas para viola de arco ou violino — e o baixo contínuo está bem definido. A sua singularidade reside no maior uso do contraponto nos andamentos rápidos e na ausência das formas harmônicas tonais características de Corelli. Em várias sonatas, o primeiro andamento rápido é uma *canzone*, com um tema baseado no ritmo habitual da *canzone alla francese*, desenvolvido contrapontisticamente. Na série de *10 Sonatas a Quatro Partes*, publicadas postumamente pela viúva em 1697, ainda se encontram andamentos da *canzone*, mas o estilo italiano mais moderno achamo-lo já na magnífica chacoin que é a sexta sonata.

Purcell escreveu também algumas peças para instrumentos de tecla, dispostas em suítes. Umas parecem aproximar-se do *style brisé* dos compositores franceses de cravo; outras são, muito claramente, adaptações de danças ao estilo da música de teatro inglesa.

Música religiosa

A mistura de estilos também se verifica na música religiosa de Purcell, que certamente conhecia a música escrita nos primórdios do século XVII por mestres como Byrd e Gibbons, bem como alguns madrigais de Monteverdi e de outros compositores italianos relativamente «avançados» para a época.

Os *full anthems* (motetos para conjunto vocal) de Purcell seguem deliberadamente um estilo tradicional e provam a habilidade do compositor não só para conseguir um contraponto muito expressivo, à maneira dos madrigais, como para explorar as sonoridades do coro da catedral inglesa, dividido em dois grupos, colocados um de cada lado do

Entre a música de câmara de Henry Purcell sobressaem as 12 Sonatas a Três Partes e as 10 Sonatas a Quatro Partes. A sua estruturação faz lembrar a da sonata italiana, mas, na realidade, o compositor não se adapta rigorosamente a ela, procurando antes fazer uma síntese da música inglesa e da italiana.

Lodowik Toepnt / Arquivo Salvat

iltar. Os *anthems* em estilo le madrigais, dos quais um ıom exemplo é o *Remem- ıer not, Lord, our offenses* «Não Te Lembres, Senhor, las Nossas Ofensas»), con- êm geralmente textos de ıenitência; os mais bri- hantes, como *Blow up the rumpet in Sion* («Soa a rombeta em Sião») são nais raros e foram compos- os a partir de textos muitas ezes extraídos dos salmos, destinados a celebrar algum acontecimento de caráter úblico. Na sua maioria os *ull anthems* foram compos- os antes de 1683.

A partir desta data, a mú- ica religiosa de Purcell nscreve-se, em regra, no gênero conhecido por *verse nthem*, em que alternam olistas, coros e violinos. Nos primeiros anos do sé- culo, essas peças explora- am os contrastes de sonori- dade entre os solos de vo- es e os *tutti* orquestrais. O gosto pelo estilo francês ad- quirido pelo rei Carlos II fo- mentou uma revalorização do seu potencial, de modo que as seções dos solos passaram a ser escritas pa- a vozes acompanhadas de baixo contínuo, ficando as- im totalmente diferenciadas das seções corais. A junção de «sinfonias» — na prática, aberturas curtas — e de *ri- ornelli* para orquestras de cordas, coisa desconhecida na Inglaterra antes de 1660, deveu-se também à influên- cia do gosto real. A maior parte dos *verse anthems* de Purcell pertence ao período compreendido entre 1682 e 1685, ou seja, quando ainda não possuía experiência su- ficientemente profunda da música de teatro italianizan- te. Por isso, os solos ba- seiam-se quase sempre em textos algo ingênuos e ex- ploram, por vezes, o virtuo- sismo do cantor — especial- mente o de um baixo cha- mado John Costling, que ti- nha um registro extraordiná- rio —, mas só muito rara- mente atingem uma gran- de força emocional. Mais impressionantes são as se- ções corais, que refletem, umas, o estilo homofônico da música sacra francesa contemporânea e, outras, a escala no entanto mais am- pla da antífona veneziana. O famoso *Te Deum and Jubi- late*, uma das peças religio- sas mais tardias, escrita pa- ra celebrar o dia de Santa Cecília, é grandiloqüente,

Quando Purcell estava no auge da fama, faleceu em Londres, em 21 de novembro de 1695. Atualmente é considerado um dos compositores ingleses mais importantes de todos os tempos e a sua música é tida como precursora da de Händel. Em cima: retrato anônimo de Henry Purcell.

sobretudo nas partes de trombeta, ao estilo de França e Bolonha.

Música profana

No que respeita à forma, os *verse anthems* devem, provavelmente, alguma coisa às odes reais, cuja composição fazia parte dos deveres de Purcell na Capela Real desde 1680 até um ano antes da sua morte. Nelas, o texto versificado, embora muitas vezes com pouca qualidade literária, facilitava os arranjos musicais expressivos, e o fato de serem mais extensas do que os *anthems* permitia que a parte solista adquirisse uma importância primordial. Em geral, as odes começavam com uma abertura em estilo francês e contêm solos para vozes seguidos de seções corais que prolongam os solos, também à maneira francesa. Não obstante, os solos incluem canções e duetos e demonstram a capacidade de Purcell no campo da melodia e também da sutileza harmônica. Ainda que as odes dos princípios da década de 1680 sejam relativamente menos interessantes do que a sua música religiosa, das posteriores pode dizer-se que fazem parte das obras mais admiráveis que nos deixou, sobretudo a composta para o aniversário da rainha Maria, *Come ye Sons of Art Away* («Vinde, Filhos da Arte», 1694), que tem uma abertura excelente, uma ária para baixo em estilo italiano e um soberbo dueto de tenores ligeiros.

Os dons de Purcell no domínio da melodia são postos em relevo de um modo especial nas suas canções, algumas compostas para obras cênicas e outras para as antologias de certos editores, entre os quais Playford. Encontra-se nelas uma grande variedade de formas. A cantata *arioso* conhecida por *The Blessed Virgin's Expostulation* («A Promessa da Santíssima Virgem») é uma cena dramática de estilo italiano com uma exposição muito pormenorizada de palavras que exprimem estados de alma contrastados. As canções estróficas mais simples, tais como as várias versões de *If Music be the Food of Love* («Se a Música Fosse o Alimento do Amor»), com melodias fáceis de recordar mas que recolhem o espírito do poema e amiúde expressam com minúcia imagens verbais, são mais freqüentes. Mesmo quando utiliza formas italianizantes ou versos pastoris, não há normalmente em Purcell sentimentalismo, mas antes uma atitude ligeiramente irônica, em que o amor é tratado de uma maneira menos idílica e mais realista e livre. Diz-se, por vezes, que Purcell foi o primeiro compositor

Purcell escreveu bastante música cênica, em geral semióperas, dramas falados com episódios musicais. Apenas uma das suas obras, Dido e Enéias, *é uma verdadeira ópera. Foi escrita em 1689 e representada pela primeira vez nesse mesmo ano, num colégio de meninas. À direita:* Dido e Enéias, *segundo G. B. Tiépolo.*

que resolveu os problemas levantados pelo ajustamento preciso dos ritmos ingleses; e embora isso não seja inteiramente correto — uma vez que Blow e outros antecessores seus já o souberam fazer —, a verdade é que adaptou habilmente as linguagens musicais que surgiram ao adequar o italiano a uma outra língua com uma acentuação muito diferente.

Música de cena

O talento de Purcell como compositor de canções faz que as suas obras para o teatro sejam muito atraentes. A sua música composta para obras cênicas é constituída por aberturas, geralmente de estilo francês, com pomposos *adagios* seguidos de andamentos mais rápidos e contrapontísticos; danças e *act tunes* («melodias para atos») interpretadas no início e final de cada ato, em regra bastante simples; e canções que, algumas vezes, são simples melodias e, outras, se apresentam sob a forma de dueto, com diálogos bastante rebuscados, que denotam um autêntico sentido da ação dramática.

Depois da sua crescente experiência na música teatral, era natural que Purcell tentasse escrever uma ópera. Mas a ausência de teatros de ópera públicos em Londres levou-o a abordar a composição da sua *Dido e Enéias* — representada com grande humildade num colégio de meninas — sem contar com as possibilidades de obter os ambiciosos efeitos cênicos que eram habituais no resto da Europa. Musicalmente, Purcell mostra nesta peça um completo domínio não só do uso do estilo francês, mas também do italiano. O recitativo-arioso, que emprega relativamente pouco, molda-se de uma maneira natural a modelos italianizantes de baixo contínuo, e o justamente famoso lamento da heroína, mantido por um baixo cromático, segue a tradição de Monteverdi e Cavalli. Os coros têm uma sonoridade que faz lembrar Lully; a abertura e a música realista da tempestade e da caçada evocam também os modelos franceses. Por outro lado, as danças são, sem dúvida alguma, inglesas, pela sua simplicidade e franqueza, especialmente o coro e a dança dos marinheiros intitulada *Come away* («Vinde»). A simplicidade estrutural da ópera produz a sensação de ter diminuído a intensidade trágica da obra de Virgílio, em que se inspira, mas a musica de Purcell enriquece de tal forma as emoções dos protagonistas que, no plano do drama humano, a ópera não deixa nunca de ser muito comovente. A impossibilidade de compor óperas no estilo de *Dido e Enéias* fez que Purcell voltasse ao gênero exclusivamente inglês conhecido como «semiópera», drama falado, com extensos episódios musicais, diferente do «intermédio» italiano não só pela amplitude musical, como pela sua integração no drama. A música utiliza todas as formas conhecidas na ópera, embora o recitativo seja menos usado, uma vez que a ação tem lugar num discurso falado. Destas «semióperas», *King Arthur*, baseada num drama patriótico de Dryden, contém inúmeras possibilidades de utilizar a música. Esta obra inclui *Fairest Isle* («A Mais Bela Ilha»), uma das mais famosas canções que exprimem o amor pela Inglaterra, e uma cena alegórica de inverno, na qual a música transmite intensamente uma sensação de frio. A música de *The Fairy Queen*, inspirada em *O Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare, e a de *The India Queen* não estão bem integradas no drama, mas ambas as peças possuem uma excelente música instrumental — abertura e danças — e canções.

Não há dúvida de que, se a ópera tivesse alcançado em Londres uma popularidade imediata na década de 1690, Purcell se teria convertido no primeiro grande compositor deste gênero. Também é verdade que, comparada com a de outros grandes compositores do barroco, a sua música deixou de ser muito ouvida devido, sobretudo, ao fato de os gêneros em que escreveu — semiópera, *verse anthems* com instrumentos de cordas, fantasias para viola de arco — se terem extinguido rapidamente no século XVIII. No entanto, Purcell é um compositor da mesma craveira do alemão Heinrich Schütz (1585-1672), a quem se assemelha no que se refere à mistura de estilos. Sua harmonia é interessante, porque conjuga o arcaísmo inglês com o moderno tonalismo italiano. A melodia é notável pelo esforço de adaptação do *bel-canto* do século XVII à tradição vocal inglesa. Purcell foi também um mestre da música instrumental abstrata; consegue ser extremamente sofisticado e europeu e, ao mesmo tempo, inconfundivelmente inglês e simples. Nada tem, pois, de surpreendente que, quando, no século XX, compositores ingleses como Britten e Tippet quiseram romper com a corrente predominante na música européia, tenham ido buscar a Purcell não só a inspiração espiritual, mas também a forma de dominar a técnica de adaptação da língua pátria.

Vista valenciana, Vicenza / Giraudon

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL

Música de tecla

Lilliburlero, Z 646 (1689) • Marcha em dó maior, Z 648 (1689) • Minueto em lá menor, Z 650 (1689) • *Saraband with division*, Z 654 • Suite em sol maior, Z 660 • Suite em sol menor, Z 661 (1689) • Suite em dó maior, Z 665 (1689) • Suite em ré maior, Z 667 (1689).

Órgão

4 *Voluntaries*

OBRA DE CÂMARA

Fantasias e peças semelhantes

Chacoina, Z 730 • Fantasia a 3 partes, Z 731 (c. 1680) • 3 fantasias a 3 partes, Z 732-734 (1680) • 9 fantasias a 4 partes, Z 735-743 (1680) • Fantasia a 4 partes, Z 744 (1683) • Fantasia sobre *uma nota*, Z 745 (c. 1680) • 2 *In nomine*, Z 746-747 (c. 1680) • 4 pavanas a 3 partes (c. 1680) • Pavana a 4 partes, Z 752 (c. 1677).

Sonatas e peças semelhantes
Abertura a 5 partes em sol menor, Z 772 (c. 1680) • Sonata de violino, em sol menor, Z 780 • 12 sonatas a 3 partes, Z 790-801 (1683) • 10 sonatas a 4 partes, Z 802-811 • Sonata de trombeta em ré maior, Z 850 (1694) • *March and Canzona*, Z 860 (1692).

OBRA VOCAL E CORAL
Religiosa
Anthems
Awake, put on thy strength, Z 1 (c. 1683) • *Behold, I bring you glad tidings*, Z 2 (c. 1687) • *Blessed are they that fear the Lord*, Z 5 (1688) • *Blow up the trumpets in Sion*, Z 10 (1681) • *Hear me, O Lord*, Z 13 (2 versões, c. 1680-1682) • *In thee, o Lord, do I put my trust*, Z 16 (c. 1683) • *In the midst of life*, Z 17 (2 versões, c. 1682) • *I will sing unto the Lord*, Z 22 (c. 1683) • *Let mine eyes run down*, Z 24 (1682) • *Man that is born of a woman*, Z 27 (c. 1680-1682) • *My beloved spoke* Z 28 (c.1683) • *My heart is inditing*, Z 30 (1685) • *My song shall be alway*, Z 31 (c. 1688) • *O God, thou art my God*, Z 35 (c. 1680-1682) • *O Lord, grant the King*, Z 38 (c. 1685) • *O sing unto the Lord*, Z 44 (1688) • *Praise the Lord, O my soul*, Z 47 (1684-1685) • *Rejoice in the Lord alway*, Z 49 (c. 1684-1685) • *The way of God*, Z 56 (1694) • *They that go down to the sea*, Z 57 (1685) • *Thou know'st Lord*, I e II, Z 58-a-b (c. 1683) • *Thou know'st Lord*, III, Z 58-c (1695) • *Why do the heathen?*, Z 65 (c. 1684-1685).

Cânones
Alleluia, Z 101 • 2 *Gloria Patri et Filio*, Z 104 e Z 105 • *Miserere mei*, Z 109 (1687).

Hinos, salmos e cantos polifônicos
Ah! few and full of sorrows, Z 130 (1680) • *Beati omnes qui timent Dominum*, Z 131 (1680) • *In guilty night*, Z 134 (c. 1693) • *Jehova, quam multi sunt hostes*, Z 135 (1680) • *Plung'd in the confines of despair*, Z 142 (1680) • *When on my sick bed I languish*, Z 144 (1680).

Cantos monódicos e duetos
Awake and with attention hear, Z 181 (c. 1685) • *Close thine eyes and sleep secure*, Z 184 (1688) • *Let the night perish*, Z 191 (c. 1683) • *Now that the sun has veiled his light*, Z 193 (1688) • *Tell me, some pitying angel*, Z 196 (c. 1693) • *With sick and famish'd eyes*, Z 200 (c. 1683).

Serviços
Serviço em si bemol maior, Z 230 (c. 1682) • *Evening service*, em sol menor, Z 231 • *Te Deum and Jubilate*, em ré maior, Z 232 (1694).

Profana
Catches
An ape, a lion, a fox and an ass, Z 241 (1686) • *Bring the bowl*, Z 243 (1693-1694) • *Come my hearts*, Z 246 (1685) • *Full bags, a brisk bottle*, Z 249 (1686) • *Let us drink to the blades*, Z 259 (c. 1691) • *Once, Twice, thrice I Julia tried*, Z 265 • *Room for th'express*, Z 270 (1694) • *Sir Walter enjoying his damsel*, Z 273 • *The surrender of Lim'rick*, Z 278 (1691) • *To thee and to a maid*, Z 283 (1685) • *When V and I together meet*, Z 287 (1686) • *Young Collin cleaving of a beam*, Z 291 (1691).

Odes, cantos de aniversário, etc.
Arise, my muse, Z 320 (1690) • *Come ye sons of art away*, Z 323 (1694) • *Hail, bright Cecilia*, Z 328 (1692) • *Of old when heroes thought it base*, Z 333 (1690) • *Swifter, Isis, swifter flow*, Z 336 (1681) • *Welcome to all the pleasures*, Z 339 (1683) • *Who can from Joy refrain?*, Z 342 (1695).

Solos
Ah! how plesant'tis to love, Z 353 (1688) • *Ask me to love no more, Z 358 (1694)* • *Corinna is divinely fair*, Z 365 (1692) • *Fly swift ye hours*, Z 369 (1692) • *From silent shades*, Z 370 (c. 1683) • *Hears not my Phyllis*, Z 371 (1694) • *If music be the food of love*, 3 versões, Z 379-a-b-c (1692, 1692 e 1695) • *Incassum Lesbia*, Z 383 (1694) • *Lovely Albina's come ashore*, Z 394 (1695) • *On the brow of Richmond Hill*, Z 405 (1692) • *O solitude, my sweetest choice*, Z 406 (1687) • *Sawnwy is a bonny lad*, Z 412 (c. 1692) • *What a sa fate*, Z 428-a-b • *While Thyrsis, wrapt in downy sleep*, Z 437 (1685).

Duetos
A grasshopper and a fly, Z 481 (1686) • *Fill the bowl*, Z 487 (1687) • *Lost is my quiet*, Z 502 (1691) • *O dive Custos*, Z 504 (1694) • *Soft notes and gently rais'd accent*, Z 510 (c. 1683-1684).

Conjuntos vocais
How pleasant is this flow'ry plain, Z 543 (c. 1683) • *In a deep vision's intellectual scene*, Z 545 (c. 1683).

MÚSICA DE TEATRO
Música de cena
Abdelazer or the Moor's Revenge, Z 570 (1695) • *Amphitryon*, Z 572 (1690) • *Bonduca*, Z 574 (1695) • *Distressed innocence*, Z 577 (1690) • *D. Quixote*, Z 578 (1694-1695) • *Oedipus*, Z 583 (1692) • *The Double Dealer*, Z 592 (1693) • *The Libertine*, Z 600 (c. 1692) • *The Married Beau*, Z 603 (1694) • *The Old Bachelor*, Z 607 (1691) • *The Rival Sisters*, Z 609 (1695) • *The Virtuous Wife*, Z 611 (1694).

Óperas
Dido e Enéias, Z 626 (1689) • *Dioclesian*, Z 627 (1690) • *King Arthur*, Z 628 (1691) • *The Fairy Queen*, Z 629 (1692) • *The Indian Queen*, Z 630 (c. 1695) • *The Tempest*, Z 631 (c. 1695).

Perfil biográfico

Capítulo 4

Telemann, um músico autodidata

Georg Philipp Telemann nasceu em Magdeburgo, a 14 de março de 1681, e foi batizado a 17 do mesmo mês. O próprio Telemann, utilizando o pseudônimo anagramático de Melante, explicou pormenorizadamente a sua vida e evolução artística em três versões autobiográficas escritas em 1718, 1729 e 1739, respectivamente. Embora cheias de contradições e erros de datas, e apesar de a fantasia e a realidade não coincidirem, mostram-nos como Telemann foi uma testemunha excepcional do mundo intelectual e artístico da época.

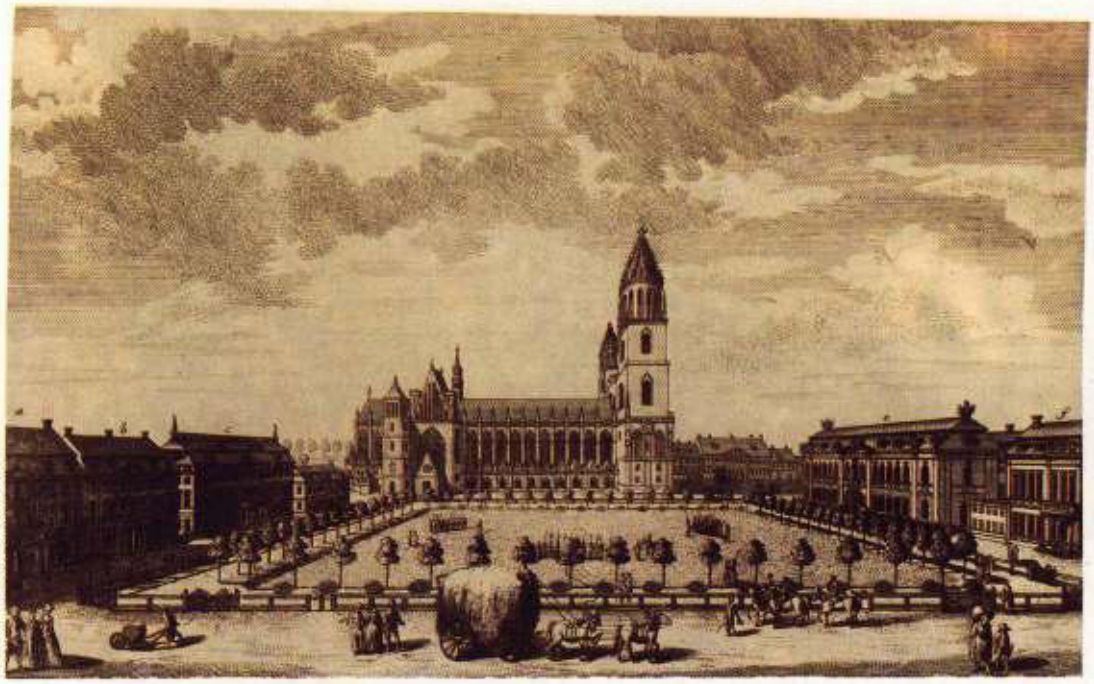
Uma vocação contra a corrente

De formação autodidata como instrumentista e compositor, Telemann teve de lutar para abraçar a música como profissão, uma vez que as suas circunstâncias familiares a isso se opunham decididamente. Seu pai, Heinrich Telemann (1646-1685), foi diácono de Magdeburgo e provinha de uma família que, durante várias gerações, formou pastores protestantes. Pelo lado da mãe, Maria Haltmeier (1642-1711), teve dois parentes músicos: um primo, Joachim Friedrich Haltmeier, e o filho deste, Carl, organista em Hannover e autor de um tratado musical.

A tradição familiar dos Telemann obrigava Georg Philipp a receber uma formação universitária. A responsabilidade da sua educação recaiu sobre sua mãe, pois Telemann perdeu o pai quando tinha apenas 4 anos.

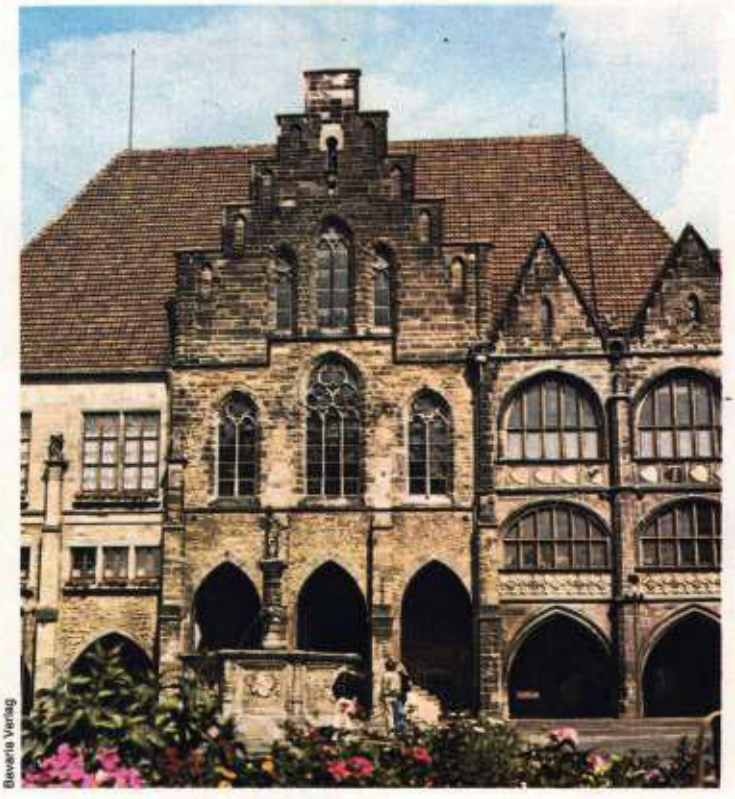
Georg Philipp freqüentou a escola primária e, mais tarde, o colégio e a escola da catedral, na sua cidade natal. Entre os seus professores, destacam-se o reitor A. W. Cuno, grande pedagogo, que lhe ensinou latim, lógica e retórica, e Ch. Muller, que soube transmitir-lhe um vivo interesse pela literatura alemã. A sua formação humanística foi ampla: ainda adolescente, já escrevia versos em latim, alemão e francês. A partir dos 10 anos, tocava com perfeição flauta, violino e outros instrumentos e, em breve — parece que já o fazia em 1718, embora, segundo confessou, não soubesse que existiam notas no mundo —, começou a compor pequenas peças. Salvo um curto curso de piano que durou quatorze dias, o seu único período de aprendizagem musical coincidiu com os anos em que freqüentou o liceu, onde estudou com Benedikt Christiani, compositor de música sacra. Na verdade, Telemann formou-se no estudo direto das partituras dos grandes compositores e assim se familiarizou rapidamente com os princípios técnicos básicos da música.

Depois de uma estada no internato de Zellerfeld



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

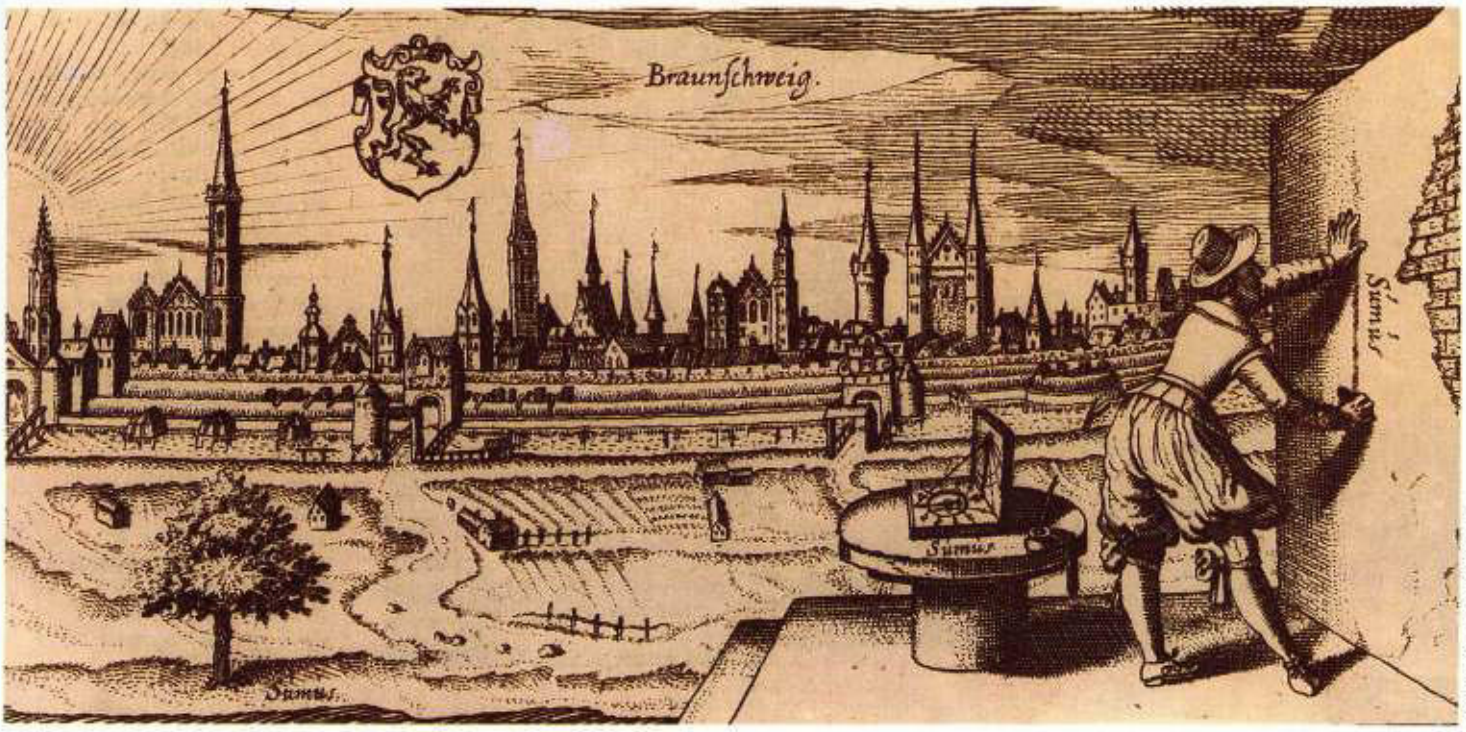
Telemann nasceu em 14 de março de 1681, em Magdeburgo, cidade situada no Oeste da Alemanha, nas margens do Elba, onde seu pai era diácono. Os pais, que haviam contraído casamento no ano de 1669, pertenciam a famílias de sólida tradição protestante e muitos dos seus membros — entre eles os avós paterno e materno e o irmão do músico — tinham sido pastores. Os pais de Telemann desejavam que o filho tivesse uma formação universitária, coisa que nunca atraiu o compositor, que queria dedicar-se à música. À esquerda: gravura da praça do mercado de Magdeburgo com a Catedral de S. Maurício ao fundo. Embaixo: a mesma igreja nos nossos dias.



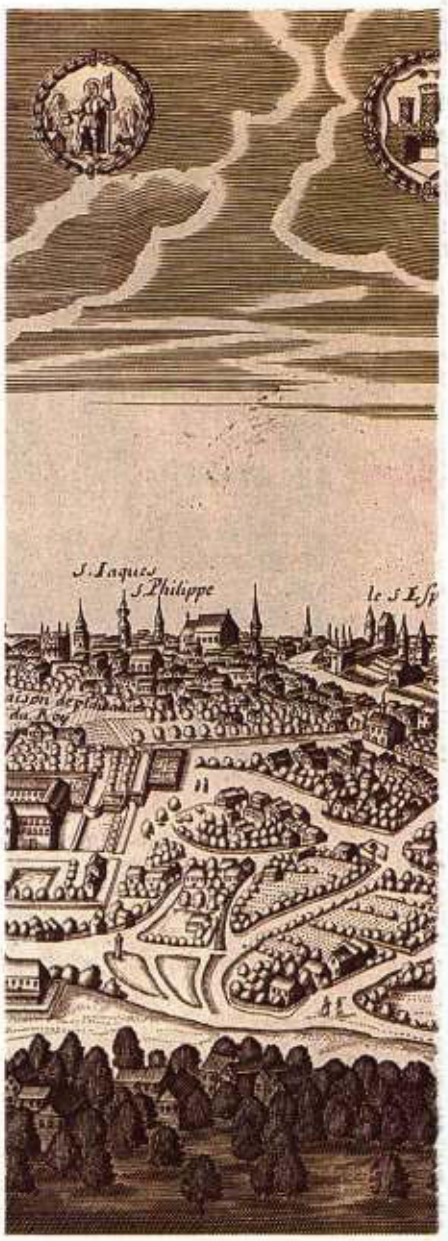
Bavaria Verlag

Em 1697, Telemann mudou-se para um colégio de Hildesheim, cujo reitor, J. C. Losius, o incitou a compor. Em cima: vista atual da Câmara Municipal de Hildesheim.

(1693 e 1694), mudou-se para uma instituição de ensino em Hildesheim (1697 e 1698). Quando estava neste último centro, dirigiu a música do culto do Convento de S. Godehard. Ainda durante esta época visitou duas cidades notáveis do ponto de vista musical: Hannover e Braunschweig, onde entrou em contato com o repertório instrumental francês e com a ópera italiana. Em Hildesheim compôs música para as obras didáticas do reitor J. C. Losius, entre elas a *Singende Geographie* («Geografia Cantada»), coleção de 36 poemas escolares. Anteriormente, compusera uma ópera na linha de Lully, *Sigismundus* (1693), que foi representada em Magdeburgo e em Hildesheim e não chegou aos nossos dias. Em 1701, e a fim de agradar à família, iniciou os estudos de Direito na Universidade de Leipzig, para os abandonar pouco depois, em virtude de o conselho municipal lhe ter encomendado a composição quinzenal de uma cantata destinada à Igreja de S. Tomás, tarefa que partilhava com Johann Kuhnau (1660-1722). Neste período conheceu Georg Friedrich Händel, quatro anos mais novo do que Telemann, com quem estabeleceu uma amizade que



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz



Arquivo Sahel

havia de durar toda a vida. Esta relação foi muito significativa no campo da criação, uma vez que, a partir desse momento, trocaram composições, formularam juízos recíprocos sobre elas e incentivaram-se mutuamente.

O Collegium Telemanniano

Uns meses depois de se ter instalado em Leipzig fundou um Collegium Musicum formado por quarenta estudantes e começou a dar audições. Esta instituição, conhecida pelo nome de Collegium Telemanniano, passou a ser dirigida, a partir de 1729, por Johann Sebastian Bach. O entusiasmo e a vitalidade de Telemann sintonizaram com a inquietação cultural de Leipzig: dentro de pouco tempo foi-lhe confiada a direção do teatro da Ópera, onde levou à cena as suas obras até o local ser encerrado. Em 1704 foi nomeado organista e mestre de capela da Neue Kirche ou Igreja Nova de Leipzig, que era a capela universitária.

Telemann entrou pela primeira vez em contato com a música instrumental francesa e com a ópera italiana devido às diversas viagens que realizou a Braunschweig (que vemos representada na parte superior da página), entre 1697 e 1698. Em 1701, a fim de agradar à mãe, mudou-se para Leipzig para aí tirar o curso de Direito. Porém, tendo-lhe sido encomendada pelo conselho municipal a composição quinzenal de uma cantata para a Igreja de S. Tomás (em cima), não hesitou em trocar as leis pela música. À direita: gravura de Cracóvia, cidade que o compositor visitou em 1705.

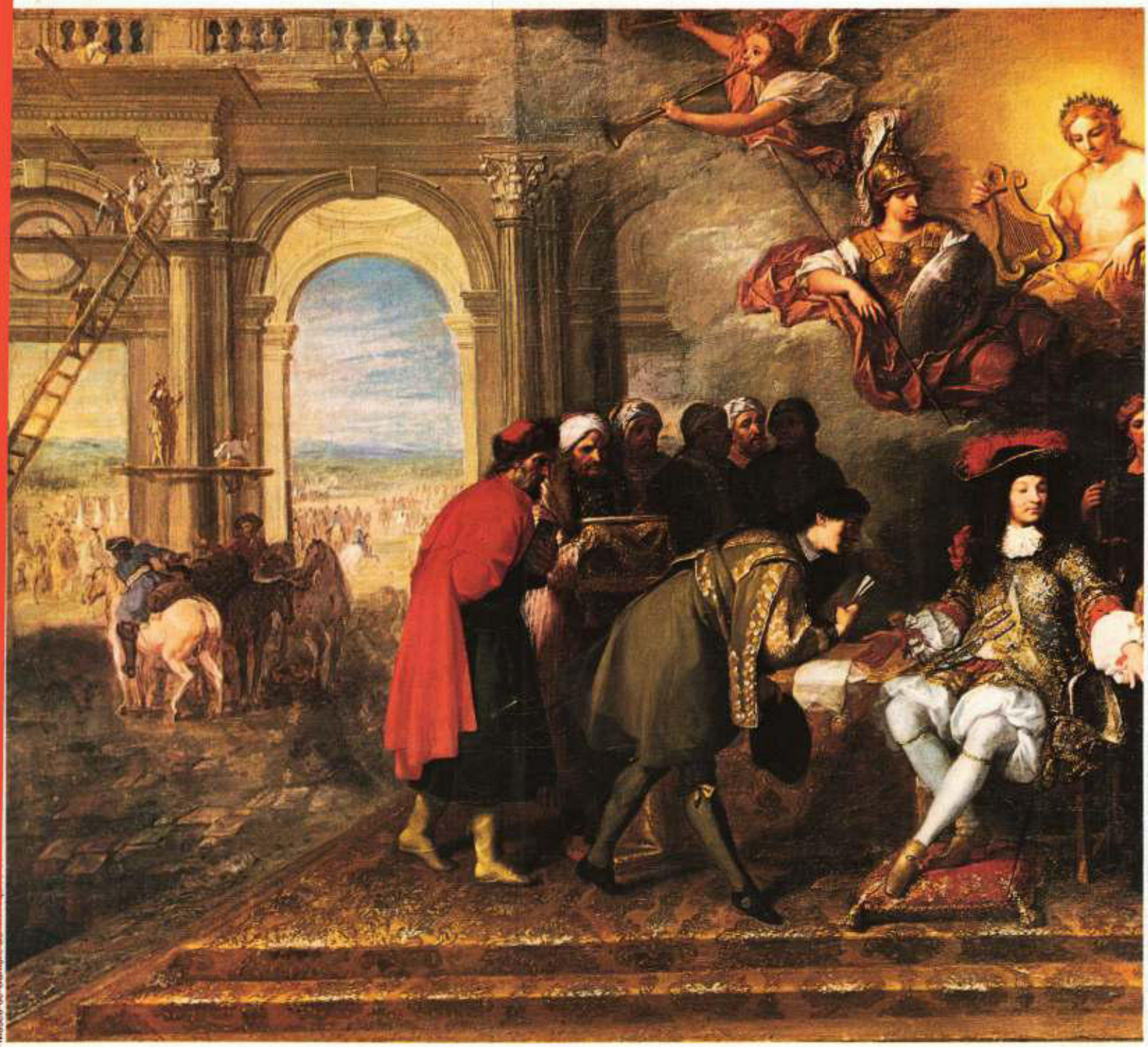
Mestre da corte

Em breve, Telemann começou a alimentar a ilusão de desenvolver a sua atividade numa corte aristocrática e, em 1705, entrou ao serviço do conde Erdmann von Promnitz, que residia em Sorau. Este nobre era um conhecedor e um entusiasta da música francesa, pelo que, apenas em um ano, Telemann escreveu para a capela musical da corte cerca de duzentas aberturas francesas. De Sorau mudou-se, acompanhando a corte, para Pless, Alta Silésia e Cracóvia, onde ampliou as suas possibilidades expressivas graças à força primitiva e poderosa da música popular polonesa, que, com a sua beleza bárbara, o conquistou rapidamente.

Em conseqüência dos acontecimentos bélicos provocados pelos exércitos do rei Carlos XII da Suécia em 1706, Telemann decidiu regressar à Alemanha, mais concretamente a Eisenach, centro da música alemã e lugar de origem dos Bach. Aí, o duque Johann Wilhelm nomeou-o diretor de concertos e mestre de capela da corte ducal. Neste período ficou noivo de Louise Eberlin, com quem se casou em 1709. O casal foi extraordinariamente feliz até à morte de Louise, depois do nascimento do primeiro filho, uma menina, em 1711. Em Eisenach conheceu Johann Sebastia Bach e a família e em 1714 foi padrinho do segund filho deste, Carl Philipp Emmanuel. Telemann escre veu um grande número de cantatas profanas e obra instrumentais, em especial sonatas a trio, iniciand também a composição de cantatas religiosas.

Um compositor livre

Em 1712, Telemann trocou o serviço da corte poi outras funções artísticas em Frankfurt am Main, cidade que lhe dava mais tranqüilidade e segurança do que as intrigas da corte. Foi contratado para dirigir a música de duas igrejas: a de Barfüsser e a de Santa Catarina. Como secretário da Sociedade Frauenstein daquela cidade, reorganizou o Collegium Musicum de acordo com as suas idéias e, a partir de 1713, estreou numerosas peças instrumentais. Estabeleceu boas relações com a corte de Darmstadt, o que lhe proporcionou uma magnífica ocasião para escrever obras de câmara. Por esta altura contraiu casamento em segundas núpcias com Maria Katharina Textor. Foi nomeado mestre de capela do margrave de Bayreuth e Eisenach, cargo que o obrigava a enviar regularmente obras



novas. Em 1716 e 1717, as cortes de Gotha e de Weimar ofereceram-lhe o cargo de mestre de capela, mas rejeitou ambos os convites.

Apesar da magnífica posição que tinha em Frankfurt, Telemann mudou-se para Hamburgo no verão de 1715, sem que se conheçam os motivos que o levaram a fazê-lo. Suceder-lhe-ia no cargo, após a sua morte, o afilhado, Carl Philipp Emmanuel Bach. De Hamburgo continuou regularmente a mandar para Frankfurt obras religiosas até 1757. Segundo a tradição de Hamburgo, todos os anos Telemann era obrigado a escrever uma paixão, bem como numerosas obras destinadas às manifestações cívicas e políticas da capital hanseática.

Em 1722, quando morreu Johann Kuhnau, Telemann apresentou-se como *Kantor* da escola de S. Tomás de Leipzig, posto a que em seguida renunciou ao conseguir um aumento de ordenado em Hamburgo. Nesse mesmo ano começou a dirigir a Ópera de Hamburgo, que se encontrava em crise, e impulsionou a vida musical desta cidade, conseguindo superar os habituais círculos aristocráticos e eclesiásticos e formar um amplo auditório ao permitir o acesso de todos os cidadãos aos concertos, mediante o pagamento de uma entrada.

Em 1737 deslocou-se a Paris, onde residiu durante oito meses, o que representou a sua consagração internacional.

A partir de 1740, a sua atividade como compositor diminuiu. Morreu em Hamburgo, coberto de honrarias, em 25 de junho de 1767, com 86 anos de idade. □

Capítulo 5

Uma obra profusa

A lendária fertilidade criadora de Telemann deveu-se à sua grande facilidade de escrita, que lhe permitia compor sem necessidade de correções.

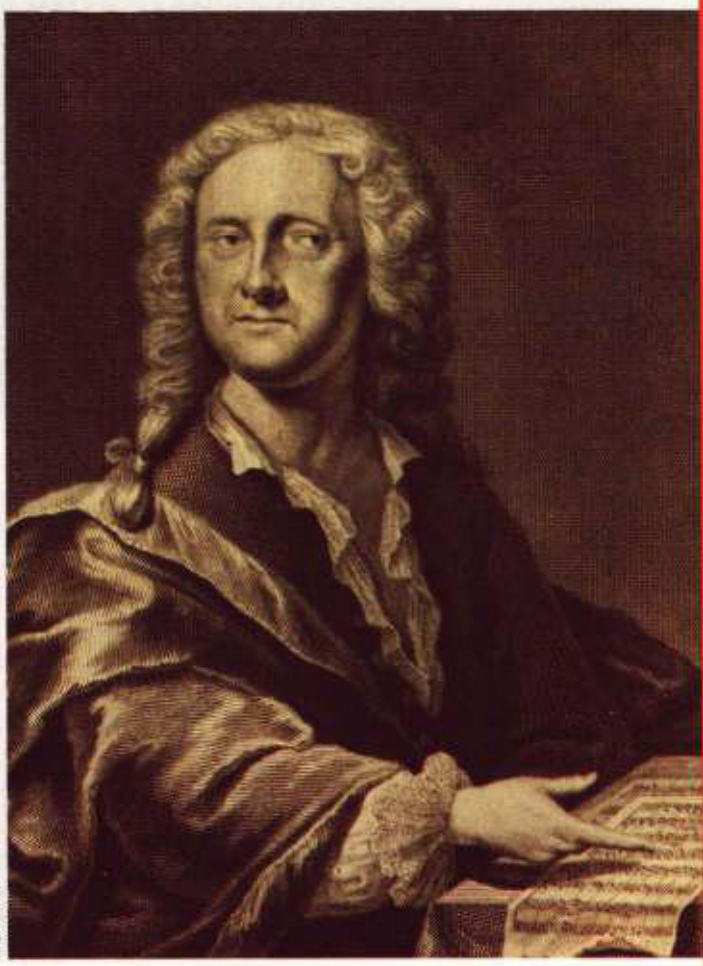
Händel disse uma vez que Telemann era capaz de compor um moteto a quatro vozes com a mesma naturalidade com que qualquer pessoa podia redigir uma carta.

A sua espontaneidade implicou muitas vezes o perigo de as obras caírem na superficialidade; assim, em alguns momentos da sua extensíssima produção — convém lembrar que foi mais fecundo do que Vivaldi —, não conseguiu superar o nível de um trabalho rotineiro, coisa que aliás sucedeu com a maioria dos seus contemporâneos. Este fato justifica a desconfiança com que muitos estudiosos abordam uma obra tão profusa como a de Telemann.

Apesar disso, Telemann continua a ser o representante mais significativo da escola do Norte da Alemanha durante a primeira metade do século XVIII, o que coincide com a opinião dos seus contemporâneos, que o consideravam um compositor de grande categoria, tal como, por exemplo, Hasse e Graun.

Gozou da maior fama não só entre o público, mas também entre os compositores e os teóricos musicais

A Prússia transformou-se num Estado em virtude de o eleitor de Brandeburgo, Frederico III, ter conseguido que o imperador da Áustria Leopoldo I o nomeasse rei daquele país, com o nome de Frederico I, em 1701, ano em que Telemann iniciou os seus estudos de Direito em Leipzig. Este monarca, que vemos acima representado com a sua corte, foi um grande protetor da cultura. A ele se deve a fundação da Universidade de Halle em 1694.



Arquivo Salvat

Georg Philipp Telemann (à direita) foi o representante mais significativo da escola do Norte da Alemanha durante a primeira metade do século XVIII. A sua carreira musical é rica em cargos, entre os quais são de salientar os de diretor e organista do Collegium Musicum de Leipzig e o de mestre de capela em Eisenach, Frankfurt am Main e nas cinco igrejas mais importantes de Hamburgo.

A música religiosa constitui uma parte muito importante da produção de Telemann, compositor que influenciou fortemente a arte musical protestante do século XVIII. Neste campo, Telemann cultivou todos os tipos de gêneros, desde os funerais (à direita: Enterro de Uma Religiosa, *obra de Madeleine de Boulogne) às paixões (embaixo:* A Coroação de Espinhos, *de Van Dyck), oratórios e cantatas, como os intitulados* O Dia do Juizo e Agora Tudo Canta e Fala, *que se ilustram com as pinturas da página seguinte. No campo teatral, Telemann desempenhou o cargo de diretor da Ópera de Hamburgo durante quinze anos (1722-1737) e compôs várias óperas. Entre elas, ocupa um lugar preeminente a que tem o título de* O Paciente Sócrates, *representada pela primeira vez em 1721, e que se inspira na figura do grande filósofo grego, cuja efígie apresentamos num afresco na página seguinte.*

Château de Versailles / Giraudon

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

da época, como, por exemplo, Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz e Friedrich Wilhelm Marpurg.

O próprio compositor confessou que a sua produção fora muito influenciada, primeiro pela música polonesa, mais tarde pela francesa nos campos da música sacra, de câmara e ópera, e, finalmente, por aquilo que então se chamava «arte italiana».

Assim, e apesar de partirem da técnica contrapontística própria do barroco, as suas obras tendiam, já na juventude do autor, para as formas características da música francesa e da técnica instrumental que na altura se estava desenvolvendo na Itália.

Telemann cultivou todos os gêneros: 42 óperas, inúmeras cantatas religiosas e salmos, 46 paixões, oratórios e cantatas profanas, 32 serviços destinados à consagração de párocos, 20 composições para ordenações sacerdotais e serviços de aniversário, 12 funerais, 14 serviços de casamento e um grande número de peças de música vocal e instrumental.

A música vocal

No capítulo da música religiosa, foi durante o período que vai de 1722 a 1767 que escreveu as suas paixões, algumas de grande drama-

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

tismo, a mais notável das quais a *Paixão segundo S. Lucas,* com texto de M. A. Wilkens.

Uma das suas composições mais interpretadas foi o oratório sobre o tema do sofrimento e morte de Jesus, *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus,* conhecido também pelo nome de *Brockes Passion.* Trata-se de uma obra em três partes e nove cenas, estreada em Hamburgo em 1716. O texto, escrito quatro anos antes pelo poeta B. H. Brockes, foi utilizado num curto espaço de tempo não só por Telemann mas também por compositores como Keiser, Händel, Mattheson e Johann Sebastian Bach.

No seu conjunto, a música sacra de Telemann, com sua mistura de contraponto e de melodia própria das árias italianas, influenciou profundamente a música religiosa do século XVIII. Sem essa influência, a arte musical protestante não se teria afasta-

do tão rapidamente das formas e da escrita do barroco.

A enorme produção de caráter religioso de Telemann foi o resultado das obrigações inerentes aos seus cargos eclesiásticos. Tinha a obrigação de escrever uma cantata nova todos os domingos, para ser interpretada antes e depois do sermão, e de compor obras de grande duração, do tipo dos oratórios, destinadas à consagração solene das igrejas e aos aniversários da Confissão de Augsburgo. Telemann escreveu 33 obras pertencentes a um gênero chamado *Hamburger e Kapitänsmusiken,* que, na verdade, é uma mistura de oratório sacro e de serenata instrumental profana.

No campo do oratório ou das cantatas religiosas, Telemann compôs *Der Tod Jesu* («A Morte de Jesus», 1755), *Messias* (1759), de caráter lírico, e *Der Tag des Gerichts* («O Dia do Juízo», 1762), de um forte dramatismo.

Ao lado destas obras, há que referir a cantata profana *Die Tageszeiten* («As Horas do Dia», 1759), com texto de Zacharie, que influenciou *As Estações,* de Haydn, e onde alternam animados recitativos e árias líricas.

Na cantata *Ino* (1765), bem como nas que escreveu durante a sua época de Frankfurt, do tipo *Alles redet jetzt und singet* («Agora Tudo Canta e Fala»), Telemann exprime, de forma poética, alegre e apaixonada, a alegria que provoca nele a contemplação da natureza. Nelas se encontram árias escritas em estilo galante, com um acompanhamento instrumental muito simples.

Telemann foi ainda um dos primeiros compositores do barroco a compor *lieder.* As suas primeiras canções, em que procurou superar o conceito de simples expressão popular, uma vez que não tentava realizar criações primitivas, mas sim alcançar a difícil simplicidade delas, foram publicadas em 1728. Tal como em outros domínios da música, com as suas canções Telemann conseguiu iniciar um novo desenvolvimento do discurso musical, que poderá classificar-se de mais livre, espontâneo e fluido.

Mas / Arquivo Salvat

A figura de D. Quixote serviu de fonte de inspiração a duas obras de Telemann: a ópera Don Quichotte, *estreada em 1761, e uma suite de oito andamentos para orquestra de cordas e baixo contínuo. À esquerda: gravura do pintor espanhol Francisco de Goya sobre o mesmo tema.*

Embaixo: reprodução do quadro Música para a Mesa, *de A. Palamedes. Com o mesmo título, compôs em 1733 três coleções de música instrumental que foram acolhidas com grande entusiasmo pelo público. A obra, editada por assinatura, contava mais de duzentos assinantes de diferentes países da Europa.*

Scala / Salmer

Música de teatro

Telemann compôs a sua primeira ópera da maturidade, *Der geduldige Sokrates* («O Paciente Sócrates»), estreada em Hamburgo em 1721, seis meses antes de ser nomeado diretor da Ópera desta cidade. Nesta obra dramática já se encontram elementos pré-clássicos: árias muito expressivas, em que o conceito de melodia é já completamente independente do estilo barroco, e a presença de motivos instrumentais que simbolizam personagens e situações. Outra obra cênica notável é o *intermezzo Pimpinone* (1725), verdadeira ópera-bufa escrita oito anos antes de *La Serva Padrona,* de Giovanni Battista Pergolesi, considerada como a primeira do gênero.

Na velhice, Telemann sentiu-se atraído pelo espírito de D. Quixote, que lhe inspirou uma ópera estreada em 1761 *(Don Quichotte)* e uma suíte em oito andamentos para orquestra de cordas e baixo contínuo.

Música instrumental e orquestral

A influência da música instrumental de Telemann, talvez a sua faceta mais original, fez-se sentir intensamente na evolução deste tipo de música durante o século XVIII, imprimindo-lhe maior liberdade e espontaneidade. No seu conjunto, a música instrumental de Telemann não constitui uma unidade estilística: nela podem encontrar-se influências polonesas, francesas e italianas e a mistura de gostos estéticos, bem como elementos populares incorporados na música culta.

Nas inúmeras aberturas francesas compostas por Telemann há também exemplos de escrita galante ao lado de ritmos e desenhos melódicos tradicionais italianos, poloneses e alemães, que aparecem igualmente nas sonatas para solistas ou trio instrumental, nos concertos e nas suítes. A sua música para solistas instrumentais inclui aberturas para cravo, fantasias e fugas para

instrumentos de tecla, concertos, corais para órgão, suítes para alaúde, etc. As suas três coleções de música instrumental conhecidas por *Tafelmusik* («Música para a Mesa») compreendem suítes, concertos, quartetos, sonatas a trio e sonatas com baixo contínuo. A popularidade que estas composições alcançaram foi tão grande que a obra, editada por assinatura, contou com mais de duzentos nomes vindos da Alemanha, França, Países Baixos, Dinamarca, Suíça, Inglaterra e Espanha. A edição dos *Nouveaux Quatuors* em seis séries, publicada em Paris segundo o mesmo sistema, obteve um êxito semelhante.

A música de Telemann caracteriza-se por uma grande naturalidade, que lhe permite chegar facilmente a um público muito vasto. Neste aspecto, foi um grande inovador ao conceder a primazia à comunicação e à simplicidade na sua obra; era da opinião que aqueles que, como ele, pretendiam chegar a um auditório numeroso, deviam escrever melhor do que aqueles que se dirigiam apenas a uma minoria.

Pela modernidade do seu espírito, Telemann pertencia à *Aufklärung* («Iluminismo»), que se concretizava musicalmente no lema «mais imaginação do que contraponto». Isto fez que as suas obras se projetassem no futuro, apesar de algumas continuarem a apoiar-se em esquemas barrocos.

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL
Recompilações de obras diversas
Der getreu Music-Meister (17 peças tiradas das óperas, 1 cantata, 2 *lieder*, 2 suítes e 2 peças para tecla, 1 sonata de *viola da gamba* sem baixo contínuo e com baixo contínuo, 2 sonatas a trio e 2 peças, 10 sonatas a solo e 7 peças, 1 sonata a trio e 16 composições de outros autores) (1728-1729) • *Tafelmusik*, 3 séries, cada uma das quais contém: suíte, conclusão e concerto de orquestra; 1 quarteto, 1 sonata a trio e 1 sonata com baixo contínuo (1733) • Conservam-se cerca de 125 suítes de orquestra (compôs cerca de 1000). Entre elas, contam-se *6 Ouvertures a 4 ou 6* (1736) • 7 sinfonias • Cerca de 120 concertos com um ou vários instrumentos solistas.

OBRA INSTRUMENTAL
Música de tecla
Sept fois sept et un menuet (1728) • *Zweites Sieben mal sieben und ein Menuet* (1730) • *Neue Sonatinen* (1728) • *XX Kleine Fugen* (1731) • *36 Fantaisies pour le clavessin* (1733) • *6 Fugues légères et 19 Petits Jeux* (1738-1739) • *Lustiger Mischmasch oder Scotländische Stücke* (1739) • *6 Ouverturen nebst zween Folgesätzen* (antes de 1739) • *Fugirende und veraendernde Choraele* (1734-1735) • Diversas peças isoladas.

Alaúde
Suíte • Partitas • Peças soltas.

OBRA DE CÂMARA
Sem baixo contínuo
12 Fantaisies para flauta (1732-1733) • *12 Fantaisies* para violino (1735) • *12 Fantaisies* para viola baixo (1735-1736) • 6 sonatas para 2 flautas (1727) • 6 duos de flauta e violoncelo (1735-1736) • *Canons mélodieux ou VI sonates* para 2 flautas (1738) • *6 Duetti* para 2 flautas ou violinos (1752) • 8 sonatas a duo.

Um ou dois instrumentos com baixo contínuo
Six sonates para violino e tecla (1715) • *Kleine Kammermusic*, 6 suites para um instrumento e baixo contínuo (1716) • *Sei suonatine* de violino e tecla (1718) • *6 Sonate metodiche* de violino (ou flauta) e baixo contínuo (1728) • *Continuation des sonates méthodiques* de flauta (ou violino) (1732) • *XII Solos* de violino (ou flauta) e baixo contínuo (1734) • Outras sonatas a solo com baixo contínuo.

Trios
6 trios de 2 instrumentos e baixo contínuo (1718) • *Musique héroïque ou XII Marches* para oboés (ou violinos) e baixo contínuo (1728) • *III Trietti metodiche* e *III Scherzi* para 2 flautas (ou violinos) e baixo contínuo (1731) • *Six Concerts et six Suites*, com flauta e tecla concertantes ou flauta, violino e violoncelo (1734) • *6 Scherzi melodichi* para violino, violeta e baixo contínuo (1734) • *6 Sonates Corellisantes* para 2 violinos e baixo contínuo (1734-1735) • Outras 82 sonatas a trio.

Quartetos e quintetos
6 Quadri para violino, flauta, violoncelo e baixo contínuo (1730) • *Six Quatuors ou Trios*, 2 flautas (ou violinos) e 2 violoncelos (1733) • *6 Nouveaux Quatuors*, flauta, violino, violoncelo e baixo contínuo (1738) • *Quatrième livre de quatuors*, flauta, violino, violeta e baixo contínuo (1739) • Mais 23 quartetos e 9 quintetos.

Recompilações
Essercizi Musici: 12 sonatas a trio, 10 sonatas a solo com baixo contínuo, 2 suites para tecla (1739).

OBRA VOCAL E CORAL
Canções
114 odes e *lieder*, entre eles: 48 em *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen* (1733-1734) • 24 em *Theils ernsthafte, theils scherzende Oden* (1741) • 36 em *Singende Geographie* (1708).

Obras vocais profanas e religiosas
Musik zum Jubelfest der Admiralität (1723) • *10 Kapitänsmusiken* (oratórios espirituais e serenatas profanas) (1768-1769) • 30 serenatas.

Cantatas profanas
70 cantatas, entre as quais se encontram: *Die Tageszeiten* (1759) • *Ino* (1765) • *6 Kantaten* (1731) • *6 moralische Kantaten* (1735-1736) • *6 Kantaten* (1736).

Cantatas religiosas
Cerca de 1400 cantatas, entre as quais figuram os ciclos anuais: *Der harmonische Gottesdienst* (1725-1726), *Auszug derjenigen musicalischen und auf die gewöhnlichen Evangelien gerichteten Arien* (1726-1727), *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (1731-1732), *Musicalisches Lob Gottes* (1744).

Oratórios
Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus (1716) • *Der Königliche Prophete David* (1718) • *Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens Jesu Christi* (1718) • *Die gekreuzigte Liebe* (1731) • *Der Tod Jesu* (1755) • *Betrachtung der neunten Stunde...* (1755-1756) • *Die Donner-Ode* (1756) • 2 partes do *Messias* (1759) • *Das befreite Israel* (1759) • *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (1760) • *Auferstehung* (1761) • *Der Tag des Gerichts* (1762).

Paixões
46 paixões, entre as quais *Johannespassion* (1745).

Outras obras religiosas
Fast allgemeines Evangelisch-musicalisches Liederbuch (compilação de corais, 1732) • *12 Geistliche Canons* (1735-1736) • Numerosas missas, salmos, motetos e outras composições religiosas.

MÚSICA DE TEATRO
Óperas
Adonis (1708) • *Narcissus* (1709) • *Mario* (1709) • *Die Stayren in Arcadien* (1719) • *Der geduldige Sokrates* (1721) • *Sieg der Schönheit* (1722) • *Belsazar* (1723) • *Pimpinone* (1725) • *La Capricciosa e il Credulo* (1725) • *Sancio* (1727) • *Calypso* (1727) • *Minways* (1727) • *Die Lasttragende Liebe, oder Emma und Eginhard* (1728) • *Die verkehrte Welt* (1728) • *Flavius Bertaridus* (1729) • *Aesopus* (1729) • *Don Quichotte* (1761) • Existem fragmentos de várias outras óperas.

Capítulo 6

A música barroca de Purcell a Vivaldi

Nos últimos anos do século XVII começou a acelerar-se o ritmo dos progressos técnicos no campo da música instrumental. Colhiam-se então os frutos do avanço conseguido no domínio do fabrico e aperfeiçoamento de instrumentos, especialmente a popularização dos de tecla e a maior difusão da imprensa musical. É certo que a música vocal continuava a prevalecer sobre a instrumental, mas a diferença foi-se reduzindo à medida que, ao longo do século, a última ia adquirindo uma linguagem própria.

A tendência para fixar as formas e estruturas a que se iriam submeter não só a música instrumental, mas também a ópera, foi também característica do final do século XVII. A suíte, a sonata, a *aria da capo*, o *concerto grosso* e o seu sucessor, o concerto, são formas estabelecidas durante o século XVII. A base destas formas residia no jogo de contrastes entre diferentes temas musicais, utilizando assim a grande conquista anterior que era o *tema* e a sua possibilidade de ser modificado, variado, transformado, etc.

Aperfeiçoamento e difusão do violino

No campo da música instrumental, profundamente influenciada pelas contribuições de Giovanni Gabrieli em Veneza, apareceu um tipo de música destinada apenas a ser ouvida, que prescindia do auxílio da voz ou da palavra humana. Se, a princípio, foi crucial para as novas experiências a existência e difusão de instrumentos de tecla evoluídos, nesta altura foi o violino o instrumento que permitiu avançar por novos caminhos, ocupando o lugar da família das violas de arco, de sonoridade muito mais suave, e que não se deve confundir com a violeta, da família do violino. O centro da expansão do violino foi a Itália, sobretudo a cidade de Cremona, onde se estabeleceram os mais famosos fabricantes de instrumentos deste tipo: Nicola Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (1644-1737) e Giuseppe Guarneri (1698-1744), que, com os seus descendentes e alguns epígonos de menor renome, encheram a Europa com os seus instrumentos cada vez mais perfeitos.

Simultaneamente registraram-se progressos na utilização destes instrumentos como principais elementos daquilo a que podemos chamar «música orquestral». Biagio Marini (c. 1587-1663) e Carlo Farina (c. 1600-

Nos princípios da época barroca atribuiu-se escassa importância à música instrumental. Predominavam as cantatas, oratórios, paixões e outras obras deste tipo. Porém, não tardou a surgir uma série de composições que deram forma ao gênero concerto, o qual culminou nos finais do barroco em obras que anunciavam o virtuosismo do período romântico. À direita: Ricreazione Galante, *obra de Watteau (fragmento).*

Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin

c. 1640) figuram entre os primeiros compositores que escreveram sonatas e outras peças com trilos, trêmulos e outros recursos decorativos da linguagem violinística; o instrumento não tardou a ser também muito apreciado na Alemanha e, em breve, tirava-se todo o partido na prática em ambos os países dos seus recursos melódicos; entretanto, no aspecto formal, impunha-se a *sonata a trio,* com tendência para opor motivos contrastantes a um tema principal, em regra no violino. Surgiu a sonata chamada *de igreja,* com quatro temas ou andamentos (lento-rápido-rápido-lento), a par da qual cedo se distinguiu um tipo de sonata profana ou sonata *da camera,* em que se incluíam muitas vezes temas e andamentos de dança. Por outro lado, também originada nos andamentos de dança, tinha-se generalizado em meados do século XVII a *suíte,* sucessão de vários andamentos deste tipo, entre os quais costumava haver quatro danças inamovíveis: alemanda, corrente, sarabanda e giga, que podiam ser precedidas de um prelúdio instrumental e conter, por vezes, intercalados, alguns minuetos, gavotas, pavanas, etc. Muitos destes andamentos eram bitemáticos e, claro, as danças tinham perdido o caráter coreográfico para se converterem em música meramente destinada a ser ouvida.

O «concerto grosso»

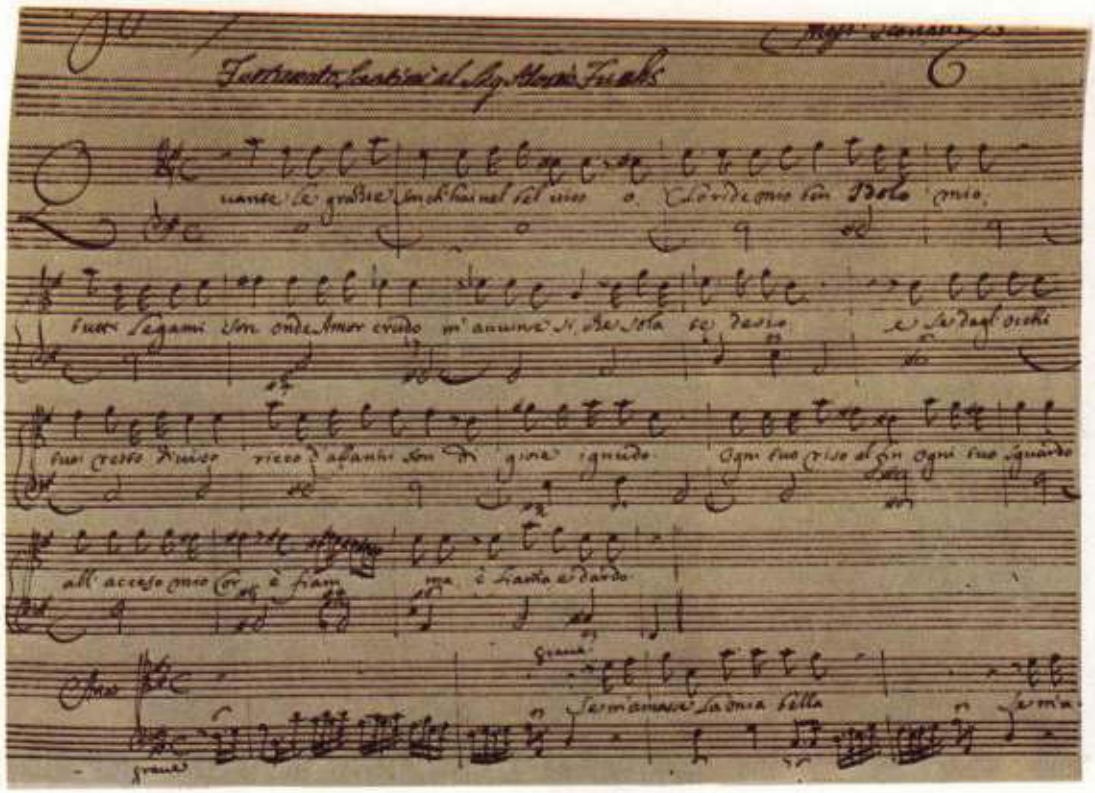
Da escrita para grupos de instrumentos derivou uma nova forma musical em que se opunham ou «concertavam» uns instrumentos em relação a outros. Surgiu assim o chamado *concerto grosso,* no qual um pequeno grupo de instrumentos, chamado *concertino,* se destacava em certos momentos, estabelecendo contraste com o resto da orquestra geralmente reduzida, que constituía a seção denominada *ripieno.* Os exemplos mais antigos do *concerto grosso* encontram-se nas chamadas *Sinfonie a più strumenti,* de Alessandro Stradella (1642-1682), seguidas de perto pelos já denominados *concerti grossi* de Arcangelo Corelli (1653-1713), apesar de estes terem sido publicados muito mais tarde. Na maior parte dos casos, Corelli utilizou nas suas obras deste tipo uma estrutura em cinco andamentos, esquema modificado por Francesco Geminiani (1687-1762), que adotou a estrutura em quatro andamentos, típica da sonata de igreja. Finalmente, Vivaldi optaria por um esquema em três andamentos *(allegro-adagio-allegro),* que foi o que acabou por prevalecer nos concertos propriamente ditos. Estes, inicialmente chamados *concerti a solo,* baseavam-se na oposição entre um instrumento único (solista) e o grupo orquestral ou *tutti.*

Arquivo Salvat

A sonata e o concerto de igreja, que tão ampla aceitação tinham tido no século XVII, deram lugar, respectivamente, à sonata e ao concerto de câmara, formas que nasceram nos finais do século XVII e alcançaram uma grande difusão no XVIII.

Entre as quase duzentas obras que constituem o catálogo musical de Tomaso Albinoni, sobressaem as sinfonias a quatro partes e os concertos a quatro e a cinco partes, que marcam uma fase importante da evolução do concerto grosso *ou concerto com grupo solista.*

Esta forma, introduzida por Tomaso Albinoni (1671-1750), cerca de 1700, nos seus *concerti a cinque,* op. 2, abria as portas a um novo protagonista: reconhecia-se o valor individual do solista perante o coletivo da orquestra e assentavam-se as bases do virtuosismo dos solistas no futuro; atuando isolado, valorizava-se cada vez mais o artista capaz de dominar e superar toda a espécie de dificuldades técnicas e interpretativas.

Entre os autores mais ilustres no campo do concerto solista há que referir também o violinista e compositor Giuseppe Torelli (1658-1709), Alessandro Scarlatti (1660-1725) e, um pouco mais tarde, Antonio Vivaldi, verdadeiro consagrador do gênero. Ao lado destas formas mais complexas e avançadas continuavam a existir as antigas e mais simples sonatas de igreja, sonatas a solo, etc., cultivadas por muitos compositores em Itália e nos países influenciados pela música

Arquivo Salvat

Partitura autógrafa de Quante le grazie son *(1703), de Alessandro Scarlatti (em cima, retrato anônimo). Durante seu exílio em Roma, a rainha Cristina da Suécia, que embaixo vemos representada com a sua corte, teve Alessandro Scarlatti a seu serviço.*

italiana. A música italiana difundiu-se rapidamente por toda a Europa, tendo passado também pela mesa de trabalho de Johann Sebastian Bach, que sabemos ter-se interessado por alguns dos numerosos concertos de Vivaldi, transcrevendo-os para cravo, instrumento que este nunca escolheu para solista de concertos. Foi precisamente a atenção dispensada por Bach às obras de Vivaldi que permitiu, no começo do nosso século, o redescobrimento do esquecido músico italiano. No auge do entusiasmo por Bach — que, por sua vez, voltou a ser «descoberto» na época romântica —, alguém reparou que o grande compositor alemão se tinha entretido a transcrever obras de Vivaldi e a curiosidade pelo que ficara escondido sob a poeira do tempo veio recuperar um dos compositores mais ilus-tres da música barroca tardia de Itália. Outro músico alemão muito influenciado pelo estilo instrumental da Veneza dos primeiros anos do século XVIII foi Georg Friedrich Händel.

Desenvolvimento da escola napolitana de ópera

Depois do aparecimento e expansão da escola veneziana de ópera, surgiu em Nápoles, no último quartel do século XVII, uma escola de compositores de ópera que deu à luz um novo tipo de ópera muito apreciado na Europa durante quase cento e cinqüenta anos. O seu fundador foi Francesco Provenzale (1627-1704), mas o verdadeiro chefe da escola viria a ser Alessandro Scarlatti, músico que esteve, durante algum tempo, a serviço da rainha Cristina da Suécia, exilada em Roma. Com Alessandro Scarlatti, a ópera napolitana adquiriu um código rígido de convenções que havia que respeitar: a *abertura* em três partes — o esquema *allegro-adagio-allegro*, tipicamente italiano — e as *árias*,

Em cima: retrato de Pergolesi, cuja ópera-bufa La Serva Padrona *(«A Criada Patroa») suscitou uma viva polêmica entre partidários da ópera francesa e da italiana. À direita: quadro de Liotard que representa uma criada a servir uma xícara de chocolate.*

As óperas do compositor Antonio Caldara (à esquerda) figuram entre as primeiras do gênero representadas em Espanha.

Staatliches Museum, Dresde / Giraudon

também em três partes e com um terceiro tempo extraordinariamente ornamentado em relação ao primeiro, segundo uma estrutura básica que permaneceu inalterada e recebeu, por isso, o nome de *aria da capo*. Esta denominação deve-se ao fato de os músicos da orquestra se limitarem a repetir a parte musical; em contrapartida, na seção cantada, o soprano ou o sopranista em cena executavam as suas habilidades na região dos sobreagudos, acrescentando ornamentos à linha vocal já escrita. Assim, ficaram formalmente separados nas óperas napolitanas os recitativos e as árias propriamente ditas; os primeiros serviam para conduzir o fio do argumento com economia de meios, enquanto as árias permitiam que os cantores expressassem de uma maneira mais real os seus sentimentos ou reflexões.

Ficaram igualmente bem delimitadas as funções das árias de cada um dos cantores: normas praticamente inflexíveis exigiam uma música diferente para exprimir os diversos sentimentos sugeridos pelo texto. Daí que os compositores se gabassem de escrever de maneira diferente uma ária amorosa e uma ária *brilhante* e de utilizar, como estava prescrito, uma ária de cada tipo para cada uma das personagens importantes da ópera.

Resumindo, aquilo que Alessandro Scarlatti fez à ópera napolitana foi dotá-la de normas ou regras, simples mas eficientes, que dominaram o mundo da ópera séria em toda a Europa durante várias décadas.

Por outro lado, a crescente tendência para o artifício e para o cultivo do «bom-gosto» tinham afastado da ópera italiana as cenas cômicas; libretistas de renome como Apostolo Zeno sancionaram a incompatibilidade entre o bom-gosto e as cenas um pouco soezes, pelo que tenderam a suprimi-las. Mas a ópera não podia construir-se à margem da vontade de um povo como o italiano e o que não podia aparecer em cena durante a representação de uma ópera «séria» iria aparecer pouco depois, como «intermédio» entre os atos «normais». Assim surgiu, em 1733, um tipo de obra popular, em que as fábulas mitológicas habituais eram substituídas por personagens da panóplia dos vícios e defeitos humanos mais simples. Nesse ano aparece *La Serva Padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), colocada como refrescante peça de entreato durante a representação da ópera séria do mesmo compositor, *Il Prigionier Superbo*. O próprio Scarlatti escrevera já em 1718 uma ópera-bufa, *Il Trionfo dell'Onore*, mas o êxito do intermédio de Pergolesi foi decisivo para a

formação de um novo gênero cômico de ópera, que acabou por ser o mais famoso produto da escola napolitana de finais do século XVIII.

Pergolesi deu também uma valiosa contribuição ao mundo da música sacra com um *Stabat Mater*.

A ópera em Inglaterra: Händel

A ópera italiana, a princípio conservada à margem dos costumes teatrais ingleses por circunstâncias diversas, acabou por penetrar em Inglaterra na sua forma séria pela mão do compositor alemão Georg Friedrich Händel, que cultivou o gênero com singular sabedoria, as suas óperas, denunciadoras duma sensibilidade especial para o patético que as torna muito atraentes, gozaram de popularidade. Assim, *Rinaldo* (1711) abre a série de óperas italianas de Händel estreadas na Inglaterra (já antes, em 1709, apresentara uma ópera em Veneza); entre elas convém salientar *Radamisto* (1720), *Rodelinda* (1725), *Alcina* (1735) e o célebre *Serse* (1738), além do notável *Giulio Cesare* (1724), que hoje se pode considerar uma ópera do repertório vigente.

A ópera italiana na Península Ibérica

Apenas com o despontar do século XVIII é que a ópera italiana penetrou, finalmente, na Espanha: em Madrid, no ano de 1703, com a atuação na corte dos chamados *trufaldines* italianos, graças a um privilégio concedido por Filipe V; em Barcelona, em 1708, devido ao arquiduque Carlos da Áustria, que estabeleceu nesta cidade a sua corte, onde mandou representar, para sua distração, obras de Antonio Caldara, Emanuele Rincón d'Astorga, Giuseppe Porsile, etc.; finalmente, em Valência, por intermédio do capitão-general príncipe de Campofiorito, de origem italiana, que trouxe as óperas italianas (1727) como divertimento particular para serem representadas no seu palácio, mas que acabou por permitir que o público tivesse acesso a elas nos teatros públicos.

A ópera entrou mais tarde em Portugal, embora nele viesse a conhecer, na segunda metade do século XVIII, um surto inigualado na Península. O mais antigo aparecimento do «novo estilo italiano» em Lisboa parece ter-se registrado em 1682, aquando da embaixada do duque de Sabóia, no reinado de D. Afonso VI. Os casamentos do sucessor deste, D. Pedro II, com duas princesas estrangeiras educadas, uma na corte de Luís XIV e outra na corte da Baviera, permite supor a realização dalgumas representações privadas de teatro musical. Em 1717, D. João V toma a iniciativa de enviar para Roma, como pensionista, o compositor António Teixeira, a que pouco depois se seguirá outro, Francisco António de Almeida. Estes serão os primeiros portugueses a cultivar o gênero lírico, segundo os moldes italianos.

Não foi na corte real, porém, que a ópera italiana fez verdadeiramente a sua entrada em Portugal, mas junto da população de Lisboa, pois foi no Pátio das Comédias que em 1731 se instalou a primeira companhia italiana, encabeçada por Alessandro Paghetti. Só dois anos mais tarde surge a primeira ópera séria de autor português, *La Pazienza di Socrate*, do citado F. A. de Almeida.

Perfil biográfico

Capítulo 7

Vivaldi e a sua época

A vida de Antonio Vivaldi desenrola-se em dois séculos, o XVII e o XVIII: Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, William Boyce, Tomaso Albinoni e Jean-Philippe Rameau são alguns dos seus ilustres contemporâneos. Segundo a divisão da época barroca em vários períodos, apresentada por Suzanne Clercx no famoso estudo estético *Le Baroque et la musique* (Bruxelas, 1948), Vivaldi é, tal como todos eles, filho do barroco tardio. E também como a de todos eles, a sua música inscreve-se de maneira ativa no período histórico presidido pela cultura do iluminismo.

Em linhas gerais, pode dizer-se que o termo «iluminismo» — sinônimo de ilustração, mais usado em França e Espanha — evoca um movimento filosófico-cultural próprio do ocidente europeu, cujo objetivo básico foi a penetração das «luzes» da «razão» nas trevas medievais do dogmatismo e do autoritarismo.

Os traços que caracterizaram o iluminismo foram a sua fé ilimitada no poder da razão, a oposição à idéia de estabilidade científica, a crítica das instituições tradicionais, a sua nostalgia pelo naturalismo e a ingenuidade primitiva, assim como a tentativa apaixonada de conciliar a filosofia e a literatura numa autêntica ciência popular da vida.

Os focos mais importantes do iluminismo foram sucessivamente a Inglaterra, França — de onde provém o termo *Illustration* — e Alemanha, onde se usou a denominação *Aufklärung* («Era das Luzes»).

A Itália teve um eminente pioneiro, Giovanni Battista Vico, cuja envergadura intelectual os seus compatriotas e contemporâneos, influenciados pelo enciclopedismo francês, como estavam, não souberam reconhecer como merecia. Vico foi rigorosamente coetâneo de Vivaldi. Nasceu em Nápoles em 1668, dez anos antes de Vivaldi, e morreu em 1744, três anos depois do músico, no meio da maior pobreza e do mais completo abandono.

No sétimo dos seus *Discursos Inaugurais*, intitulado «De nostri temporis studiorum ratione», escrito em 1708, no mesmo ano em que Vivaldi compunha as suas *Doze Sonatas de Violino e Baixo Contínuo*, op. 2, Vico propõe como base do pensamento nacional o «estro», o «engenho», definido como «a faculdade de descobrir o novo».

Não deixa de ser curioso que, três anos mais tarde, Vivaldi coincidisse em usar o mesmo termo ao dar o título de *L'Estro armonico* ao seu célebre op. 3. A concomitância é ainda mais sugestiva se se atender a que

Academia Albertina, Turim/Salmer

Em cima: quadro de Marieschi, que representa um aspecto do Grande Canal de Veneza, cidade onde Antonio Vivaldi nasceu e passou grande parte da sua vida. O pintor francês Nicolas Tournier soube captar no quadro Le Concert *(embaixo) o ambiente de um concerto familiar dos princípios do século XVII.*

Museu do Louvre/Arquivo Salvat

À direita: retrato do violinista e compositor italiano Antonio Vivaldi (1678-1741), um dos músicos mais originais e influentes da sua geração. As suas contribuições para o estilo musical, a técnica violinística e a prática da orquestração foram consideráveis. Os seus concertos descritivos (dos quais os mais famosos são As Quatro Estações*) converteram-no num precursor do poema sinfónico.*

que a produção global do músico veneziano é uma busca ardente e constante de «novidade», de inovação, guiada sempre pela «razão» e não baseada no pretensiosismo ou na ânsia de causar assombro de qualquer forma.

Há outra característica da cultura iluminista, presente também em Vico, que não se pode ignorar ao esboçar um panorama deste movimento: é o individualismo e, graças a ele, a humanização da visão do mundo. O individualismo ganha consciência da sua importância na sociedade e, por meio da razão, dá largas aos seus impulsos criadores.

A época iluminista revelou uma grande tendência para classificar as artes. Enrico Fubini recorda-nos que, em quase todos os tratados anteriores ao século XIX, a poesia ocupava a categoria principal nas utópicas listas que estabeleciam a hierarquia entre os diversos ramos artísticos, enquanto a música figurava em último lugar. Primeiro Kant, Schopenhauer e Nietzsche mais tarde, provocariam uma mudança radical de posição. Mas todos — e nisso acertaram plenamente Ortega y Gasset e, posteriormente, Julián Marías — confundiram os termos ao fazer comparações absurdas: a música não é mais nem menos do que a poesia ou a pintura, é uma «coisa diferente».

Vivaldi tinha vivido plenamente esse momento histórico de luta entre uma determinada arte à cabeça da hierarquia e outra no fim. Mas, pondo de parte, por agora, as considerações sobre o fenômeno musical dentro da escala hierárquica das artes, convém analisar aqui a relação formal entre iluminismo e música. Há algo que salta à vista de qualquer pessoa que leia os tratados musicais do período setecentista: ninguém fala da música como tal, isto é, como uma arte individualizada; nenhum teórico se dá ao trabalho de a definir. Coisas que estarão tão na moda nos séculos seguintes como descobrir a essência do fato musical, a sua fenomenologia, serão totalmente ignoradas na época

barroca. A Música, com maiúscula, não existe se não estiver condicionada a normas espaço-temporais. Para o racionalismo iluminista, a música — e de um modo geral todas as artes — só é viável como imitação da natureza; com isto, entramos na idéia mestra do pensamento estético iluminista.

Por «imitação da natureza» deve entender-se, em sentido barroco, a «imitação da natureza humana». O que é importante na música do iluminismo são os estados de espírito. E os teóricos, especialmente o jesuíta alemão Athanasius Kircher, na sua *Musurgia universalis ars magna consari et disoni*, dar-lhe-ão um nome: «doutrina dos temperamentos e afetos».

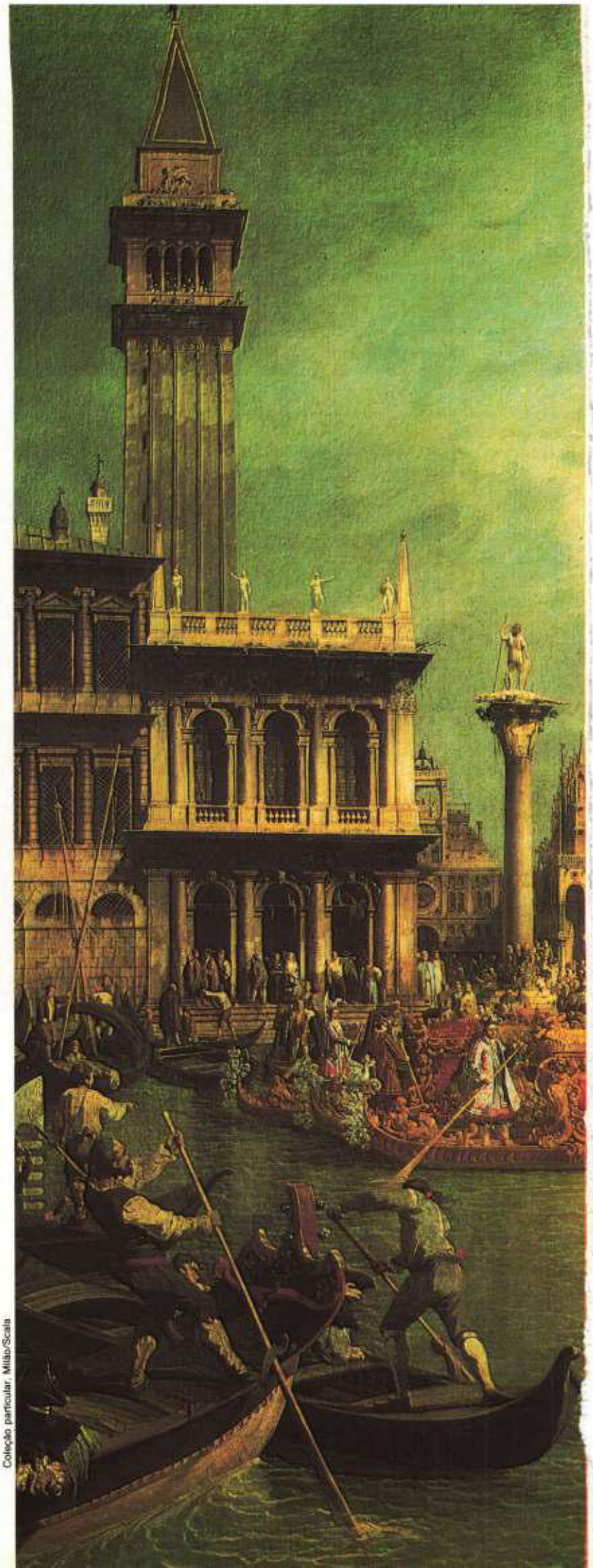
Foi também Fubini quem chamou a atenção para a ligação existente entre o aparecimento do melodrama e da harmonia. Nessa altura substitui-se em música o conceito de «horizontalidade» pelo de «verticalidade»: da sobreposição linear de vozes, própria da polifonia, quer sacra, quer profana, passa-se para o conceito fundamental do acorde ou conjunto básico de três sons em linha vertical.

Isso levou a que, graças também ao humanismo que impregna o pensamento da época, se alcançasse algo que parecia de certo modo impensável nos princípios do século XVII, isto é, no tempo de Monteverdi, que preconizava: «Que a palavra seja senhora da música e não sua escrava», marcando, assim, o apogeu da classificação da arte poética como o primeiro lugar da hierarquia das artes. Esse algo consistiu na mudança do eixo do movimento musical da voz para o instrumento, processo que também é considerado como a «humanização da música intrumental».

É como filho perfeito desse período, embora com características que lhe permitem ostentar o título de personalidade avançada, que temos de encarar Antonio Vivaldi, o padre de cabelo ruivo. No entanto, Vivaldi será ainda um músico que trabalha por conta de outrem e não um artista independente, como, depois dele, serão Beethoven e Liszt, mas poderá escolher os seus editores; escreverá para circunstâncias concretas, e freqüentemente por encomenda, mas poderá determinar, com uma visão muito ampla, que os seus contemporâneos mal conheceram, os meios a utilizar na interpretação das suas obras. Vinculado, como é óbvio, ao poder eclesiástico, escreverá motetos, mas deverá a glória aos seus concertos e depois também às óperas, que a musicologia moderna veio revitalizar. Um pormenor muito importante: será um verdadeiro precursor de Paganini, tanto pela utilização virtuosística do violino como pelas suas digressões pela Europa, e tratará os reis como amigos. Vivaldi é, pois, um exemplo singular do artista de transição entre dois mundos, expoente fiel do iluminismo e pré-romântico.

Veneza e a música

É possível que, quando criança, Casanova tivesse alguma vez ouvido Vivaldi dirigindo concertos no



Coleção particular, Milão/Scala

Embora no século XVIII, Veneza, cidade onde Vivaldi nasceu e viveu, estivesse já em plena decadência política, a sua vida artística continuava florescente e não perdera a vitalidade. À direita: Festa da Ascensão em Veneza, *da autoria de Canaletto.*

Ospedale della Pietà. Não é vã aqui a referência ao editor. «Veneza, Venaga, Vênus» é o lema do *Casanova* de Federico Fellini. É também a frase-chave da personagem nas suas *Memórias:* «Saía para ir tratar dos meus assuntos, isto é, dos meus prazeres.» Veneza, Vênus, «Venaga», prazer. Não foi por acaso que Vivaldi deu o título de *Il Piacere* a um dos doze concertos de *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione.* Recordemos também outros títulos de Vivaldi: *L'amoroso, Il sospetto, Il riposo,* etc.

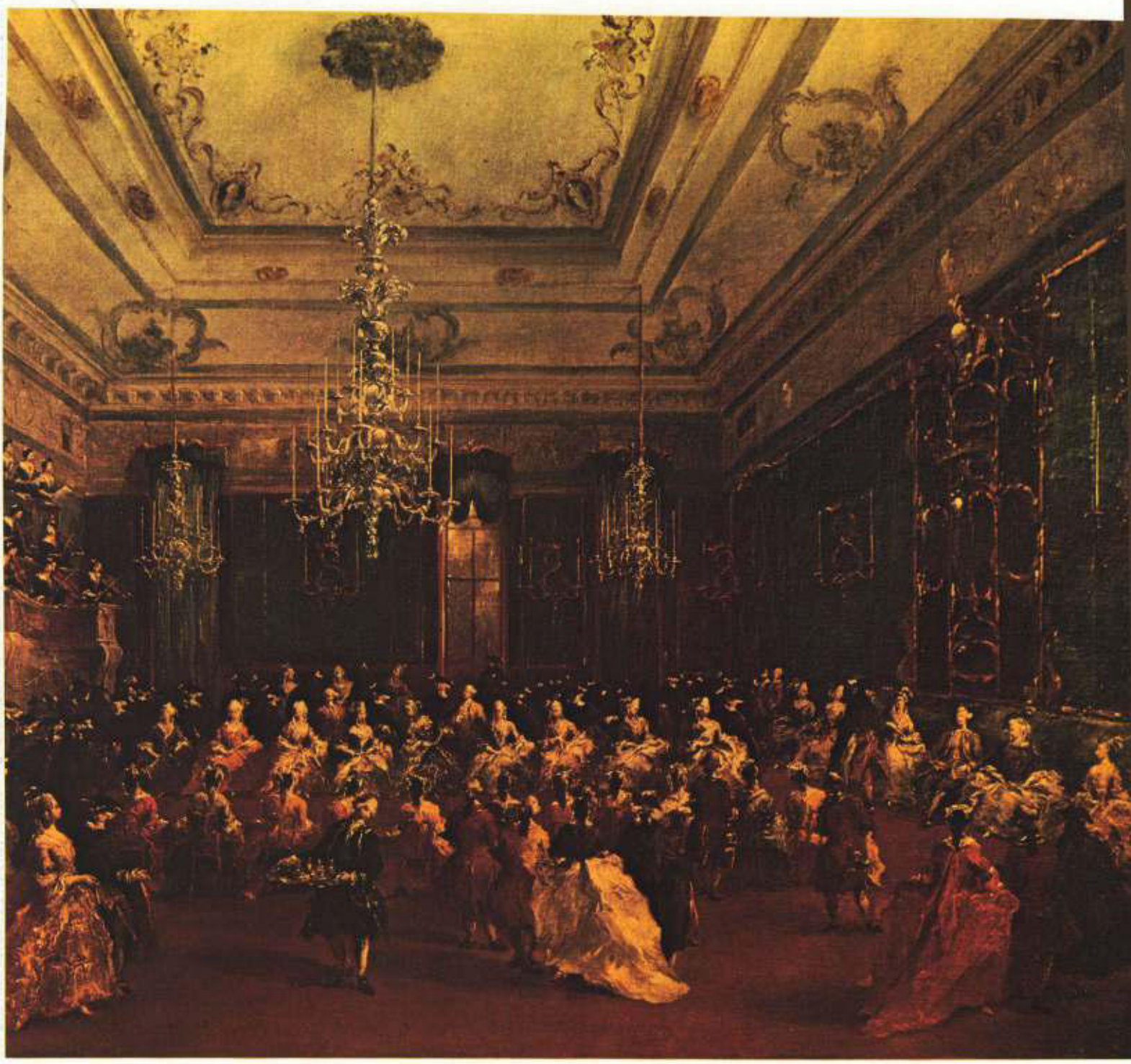
A cidade da laguna tem merecido refrães inefáveis: «Um veneziano só trabalha quando o ócio lhe permite, nas horas livres entre dois divertimentos.» Outro: *Uomo studioso, magro amoroso.* Há uma anedota célebre que Lilia Magrini conta nos seus *Carnets Vénitiens:* «Quatro da manhã. Dois homens encostados a uma balaustrada acompanham com poucas palavras e fumando lentamente a doce passagem da noite. Um estrangeiro olha à sua volta, inseguro, e, por fim, aproxima-se e pergunta-lhes qual o caminho para regressar ao hotel. Um deles, depois de refletir um momento, interroga-o por sua vez: 'Qual prefere? O mais curto ou o mais belo?'»

Veneza é um microcosmos dentro da Itália setecentista. Tal como é Nápoles e como fora Mântua. Mas Veneza tem uma relação especial, única, com o mar, o Adriático, que se transforma em rua nos seus canais. Como observa Meunier-Thourat na sua viva biografia do *prete rosso,* «a roda, que de milagre passou a ser escravidão, é desconhecida em Veneza». Enfim, Veneza a que os literatos, desde Burney a Wagner, de Thomas Mann a Sartre, prestaram sempre culto, procurando descobrir a mística da cidade. Foi, aliás, Sartre que escreveu: «O céu rasgou a água que está em farrapos. Quem acreditaria que o canal tem fundo?» E ainda: «Em Veneza vê-se o silêncio no desafio taciturno da outra margem. Abruptamente, o cortejo marítimo afoga-se, a água é como os sonhos, não tem ligação com as idéias.»

Vivaldi e Casanova ainda são do tempo da velha tradição segundo a qual todos os anos se celebrava o casamento da cidade com o mar. No dia 15 de agosto, em pleno Adriático, a duas milhas de Veneza, realizava-se a cerimônia do *Sposalizio del mare.* O doge atirava ao mar o seu anel de ouro, enquanto proferia estas palavras: «Unimo-nos a ti em sinal de efetiva e perpétua dominação.» Casanova descreveu a cerimônia com uma certa graça, talvez porque já conhecesse a ironia de Voltaire que dizia que nas bodas só faltava o consentimento da noiva. «O Almirante do Arsenal», escreveu Giacomo Casanova, «tinha de garantir (um erro custar-lhe-ia a cabeça) que o tempo se conservava bom. O menor vento contra poderia fazer afundar a nave e afogar o doge com toda a Sereníssima Senhoria, os embaixadores e o núncio papal, entidade que atestava a virtude desta singular cerimônia que, com razão, os venezianos veneram quase até às raias da superstição. Para cúmulo do azar, um incidente trágico faria rir toda a Europa e dizer que o doge de Veneza tinha finalmente consumado o casamento.»

O fato de um músico como Cimarosa ter chegado a tornar-se célebre na Rússia ilustra bem a importância que a música italiana assumiu nos séculos da cultura iluminista. A Itália não só exerce influência sobre todas as nações do continente, por mais distantes que fiquem do seu território, como as suas próprias cidades se convertem em centros de peregrinação para todos aqueles que desejam avançar no campo da música. Montesquieu, Goethe, o próprio Leandro Fernández de Moratín, viajam pela Península Itálica e descrevem em saborosos livros de notas as suas impressões sobre o povo e os costumes. Charles de Brosses, presidente do Conselho de Borgonha, percorre a Itália de 1739 a 1740 e transcreve as suas apreciações na obra *Lettres d'Italie.* De Brosses chega a Itália convencido, como quase todos os seus contemporâneos, de que o grande centro artístico musical era Nápoles. No entanto, em breve muda de opinião e concede a Veneza a primazia.

O gosto dos venezianos pela música era enorme e todos os estrangeiros que visitavam a cidade ficavam admirados perante a febril atividade musical que nela se desenvolvia. À direita: Concerto de Gala na Sala dei Filarmonici de Veneza, *pintado, cerca de 1782, por Francesco Guardi (1712-1793).*



Desde as primeiras cartas, De Brosses mostra-se admirado pelo prazer quase mórbido que os habitantes do país retiram da música. Mas o testemunho mais representativo é-nos dado por um inglês, Moore, que afirma ter assistido a esta cena durante uma representação musical em Roma: «O público mantinha-se de mãos postas, os olhos semicerrados, contendo a respiração. Subitamente, no meio da platéia, uma jovem começa a gritar: *O Dio! Dove sono? Il piacere mi fa morire!*» (citado por Romain Roland em *Voyage musical au pays du passé*).

Os «ospedali» venezianos

Veneza contava com a mais importante escola de ópera, a primeira por ordem cronológica, a de Claudio Monteverdi, que dera nomes como Cavalli e Legrenzi, e à frente da qual estavam, na época de Vivaldi, Marcello e Gallupi. Existiam na cidade quatro conservatórios para mulheres: a Pietà, os Mendicanti, os Incurabili e o Ospedaletto di Santi Giovanni e Paolo. No tempo da viagem de Burney, o mais importante era o dos Incurabili, cujo diretor era Gallupi; por essa altura, Furlanetto tinha passado a ser o diretor da Pietà. Com um total de quase mil internas, Vivaldi podia dispor, no princípio do século XVIII, de uma orquestra cujos membros variavam entre os setenta e os cem, o que lhe permitia experimentar diferentes combinações instrumentais. A este respeito escreve De Brosses, em 1739: «Os melhores locais para se ouvir música nesta cidade são os *ospedali*. Atualmente, há quatro,

Antonio Vivaldi nasceu em 4 de março de 1678. Seu pai, Giovanni Battista Vivaldi, violinista famoso que freqüentava os ambientes de vanguarda, deu-lhe uma formação humanista e moderna. Em cima: caricatura de Vivaldi.

Palácio Querino, Veneza/Titus

Em 1705, Vivaldi ingressou no Conservatório do Ospedale della Pietà como professor de Violino. À direita: concerto em que participaram vários ospedali, *entre eles o da Pietà, segundo uma pintura de Gabriele Bella.*

todos eles para meninas órfãs ou filhas ilegítimas ou para aquelas cujos pais não as podem manter, pelo que vêm para aqui, à custa do Estado, e recebem uma educação exclusivamente musical. Cantam como anjos, tocam violino, flauta, violoncelo, órgão, oboé, fagote. Na realidade, nenhum instrumento as assusta. Trajam como noviças. Os concertos são da sua inteira responsabilidade, participando em cada um deles cerca de quarenta moças. Não conheço nada mais encantador do que ver uma noviça jovem e bela, vestida de branco, com uma grinalda de flores de romãzeira na cabeça, dirigindo a orquestra e marcando o compasso com uma graça e precisão impossíveis de imaginar.»

Noutra carta, De Brosses torna a insistir no assunto: «O lugar que mais aprecio e onde vou com mais freqüência é o Ospedale della Pietà. Dos quatro é o primeiro pela perfeição das suas sinfonias. Que clareza de execução! Este é o único lugar onde se pode ouvir um ataque límpido e imaculado das cordas, como aquele que deu fama à orquestra da Ópera de Paris.»

De Brosses conheceu Vivaldi na instituição veneziana e não deixa de o referir na sua correspondência: «Vivaldi chegou a ser um dos meus amigos íntimos e conseguiu-me vender bem caros alguns dos seus concertos. Conseguiu-o porque eu desejava ouvi-lo e ter boas composições musicais. É um *vecchio* com uma espantosa fúria criadora. Vi-o comprometer-se a escrever um concerto, com todas as suas partes, em menos tempo do que um copista levaria a copiá-lo. Dei-me conta, com grande espanto, de que já não é muito apreciado no seu país, onde tudo depende da moda. Havia já demasiado tempo que as suas obras se ouviam e aqui a música de um ano não serve para o seguinte.» É de crer que nestas linhas De Brosses nos esteja dando uma das razões que mais terão influído na decisão, tomada por Vivaldi no ano seguinte, de abandonar a pátria e se instalar no estrangeiro em caráter definitivo: era demasiado humilhante para quem fora admirado em toda a Europa aos 25 anos ver-se preterido na velhice na sua própria cidade. Mas debrucemo-nos sobre as peripécias da vida do nosso personagem.

Vivaldi: nota biográfica

Durante muitos anos houve dúvidas quanto à data exata do nascimento de Vivaldi; atualmente parece confirmada a tese proposta por Pincherle em 1913, segundo a qual teria nascido em 4 de março de 1678.

A primeira achega para a teoria de Pincherle surgiu em 1928. Em agosto desse ano, o italiano Arcangelo Salvatori publicou um estudo histórico na *Rivista Mensile della Cità di Venezia* em que demonstra que Vivaldi não pode ter nascido depois de 1678, mas sim antes. O argumento de Salvatori era convincente: nos arquivos das ordenações eclesiásticas de Veneza consta que o músico recebeu ordens menores em 1693; se se tiver em consideração que estas não eram dadas a quem ainda não tivesse 15 anos, chega-se à conclusão lógica de que Vivaldi não pode ter nascido depois de 1678. Só

há relativamente pouco tempo foi encontrado o assento de batismo do veneziano, graças aos esforços do inglês Eric Paul. Este documento, lavrado em Veneza, a 6 de maio de 1678, confirma a tese de Pincherle, estabelecendo como data do nascimento de Vivaldi o dia 4 de março desse mesmo ano. Segundo Paul, a família de Vivaldi era oriunda de Brescia e o seu nome é mencionado a partir do século XII.

Entre os ascendentes do músico, abundam marinheiros (a divisa da casa era *In sicco durat germinans*) e também galeotes, piratas e bandidos. Os próprios irmãos do *prete rosso* não parecem ter sido modelos de comportamento.

O assento de batismo diz que a mãe de Antonio se chamava Camilla Galicchio e o pai Giovanni Battista Vivaldi. Dela recebeu Antonio as primeiras lições de música. Segundo parece, Giovanni Battista foi um violinista consagrado e é nessa qualidade que é citado ao lado de Antonio no *Guia para os Estrangeiros de Visita a Veneza*, publicado em 1713: «Entre os melhores intérpretes de violino encontram-se Gianbattista Vivaldi e seu filho, sacerdote»; é também mencionado, com Legrenzi, como um dos fundadores do Sovvegno dei Musicisti di Santa Cecilia, organização veneziana que tinha o caráter de grêmio.

Antonio foi o mais velho de sete irmãos, quatro varões e três mulheres. Destas não nos chegou qualquer notícia; deles, sabemos que os dois mais novos, Francesco e Iseppo, foram detidos e expulsos do território em circunstâncias diferentes por prática de atos ilegais. Vivaldi fala de outro irmão, Bonaventura mas não fornece mais elementos sobre ele.

O apodo de *il prete rosso* foi atribuído a Vivaldi devido à cor do seu cabelo, característica de toda a família, que era conhecida por *Rossi* em Veneza. O próprio pai, Giovanni Battista, é referido várias vezes nos documentos da Capela Ducal como *Rossi*.

Segundo a *Storia della Musica Sacra nela già Capella Ducale di San Marco*, Antonio Vivaldi completou os estudos musicais com o mestre de capela Giovanni Legrenzi. Mas é pouco provável que este tivesse exercido qualquer influência sobre Vivaldi, uma vez que morreu quando Antonio contava 12 anos de idade.

O Ospedale della Pietà

Vivaldi recebeu as primeiras ordens menores na Igreja de San Geminiano em 1693, mais precisamente no dia 18 de setembro. Foi tonsurado nesse mesmo ano em San Giovanni in Oleo e, em abril de 1699, foi promovido a subdiácono. Em Setembro de 1700 era já diácono e, finalmente, em 23 de março de 1703, foi ordenado sacerdote. Em setembro do mesmo ano iniciou as suas frutuosas relações artísticas com o Conservatório do Ospedale della Pietà, instituição com a qual manterá um contato mais ou menos regular durante trinta e seis anos. Tal como no caso de Casanova, é evidente que a «vocação» religiosa de Vivaldi se tratou, acima de tudo, de uma questão de oportunismo, uma forma de ascender a um *status* superior àquele que lhe correspondia por nascimento. A prová-lo, aí estão os problemas que Vivaldi teve ao longo da vida com a hierarquia religiosa.

A primeira referência a Vivaldi nos documentos do Ospedale data de 1704; é citado «pelos seus serviços». No ano seguinte é nomeado *maestro di violino*. Em 1705 figura como professor de composição e interpretação, auferindo uma remuneração anual de 150 ducados. Pouco depois, o seu nome aparece ligado ao cargo de *maestro de concerti*, o que lhe confere *de fato* a direção do Conservatório. Desde então, e até 1740, ano em que aparece pela última vez o nome do clérigo nos anais do Ospedale, Vivaldi desenvolve neste centro uma intensa atividade que o converte na figura principal da música veneziana, com um prestígio que ultrapassa o do popular Benedetto Marcello e o de Baldassare Galuppi. Mais: a partir de 1713, Vivaldi tenta, com êxito, o mundo do teatro, fazendo-se primeiro sócio e depois único empresário do Teatro Sant'Angelo.

Entre 1704 e 1740 há duas importantes lacunas, durante as quais não se encontra qualquer referência sobre Vivaldi. A primeira dura quatro anos, de 1718 a 1722, período em que Vivaldi se encontra em Mântua, a serviço do príncipe Filipe de Hesse-Darmstadt. A segunda, muito maior, prolonga-se por onze anos e coincide com as suas digressões pelo estrangeiro. Vivaldi fala ao seu amigo, o marquês de Bentivoglio, em «14 anos de viagem». Em 1735, volta a aparecer o nome de Vivaldi nos arquivos da Pietà, confirmado agora no cargo de *maestro de concerti;* junto consta também uma reveladora nota, segundo a qual o interessado «ao contrário do que fez nos últimos anos, não tenciona ir ao estrangeiro num futuro próximo».

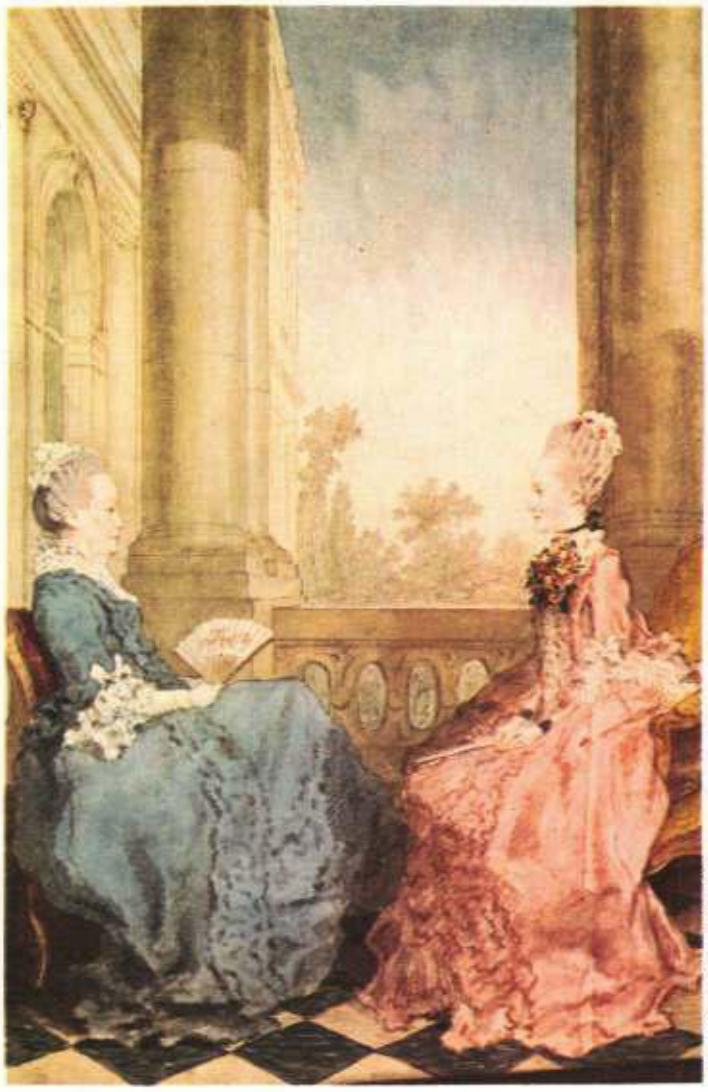
) incidente de Ferrara

Jm único incidente perturbou a paz de Vivaldi durante s últimos anos passados em Veneza: a acusação, que ne foi feita, em Ferrara, em 1737, de que, apesar de ser acerdote, «nunca disse missa». Contudo, este breve scândalo parece não ter tido conseqüências de maior ia carreira de Vivaldi, que aparece descrito nos anais la Pietà desse ano como uma pessoa de «costumes xemplares». Talvez seja interessante transcrever aqui ima reveladora carta do *prete rosso* sobre o tema. A arta é dirigida a Bentivoglio e diz assim:

«Durante 25 anos não disse missa e não tenho ntenção de voltar a fazê-lo, não devido a qualquer roibição ou ordem mas por vontade própria, por ausa de uma doença de que sofro desde a infância e inda me atormenta. Depois de ter sido ordenado acerdote, disse missa durante quase um ano mas, osteriormente, decidi não o voltar a fazer pelo fato le, em três ocasiões, ter tido que abandonar o altar ntes de concluir o sacrifício, devido à minha doença. Por este motivo vivo quase sempre dentro de casa e unca saio, a não ser de gôndola ou carruagem, pois ão consigo andar sem sentir uma dor e opressão no eito. Nenhum cavalheiro me convidou para ir em sua asa, nem sequer o nosso príncipe, porque todos onhecem a minha debilidade. Posso ir passear depois le jantar, mas nunca vou a pé. É por esta razão que unca digo missa.

Como Vossa Excelência sabe, estive em Roma três ezes por altura do carnaval, para estrear óperas, mas unca disse missa lá. Interpretei a minha música no eatro e é do conhecimento de todos que Sua Santidade uis ouvir-me e que recebi dele muitos favores. Estive rês anos em Mântua a serviço do devoto príncipe de Darmstadt e essas senhoras estiveram comigo, sendo ratadas com a maior amabilidade por Sua Alteza, mas unca disse missa. As minhas viagens representaram empre um esforço tremendo, já que nessa ocasião tive le levar comigo cinco ou seis pessoas para me presta- em assistência.»

Como é discreta a arte da mentira! É espantoso que este clérigo, que aparentemente sofria de asma, invo- asse o seu débil estado de saúde e pouca capacidade ara se movimentar quando, durante onze anos, ercorreu a Europa em contínuas digressões e, mesmo em sair de Veneza, mereceu dos seus contemporâneos a alcunha de *Antonio fa presto* devido à energia que demonstrava a compor e a interpretar. No que diz respeito a «essas senhoras», convém esclarecer — com efeito, o próprio Vivaldi o faz — que o *prete rosso* se fazia acompanhar de várias enfermeiras em todas as viagens. Atente-se na contradição existente entre «As minhas viagens representaram sempre um esforço tremendo» e um parágrafo de outra carta dirigida também ao marquês de Bentivoglio: «Estas senhoras e eu viajamos por toda a Europa durante quase 14 anos.» Quer tivessem fundamento quer não, é fácil imaginar os rumores a que daria origem a passagem deste sacerdote que se recusava a dizer missa e que se deslocava sempre na companhia de cinco ou seis donzelas. Marc Pincherle comentou, com acerto e muita agudeza, que, no caso do *prete rosso*, o fato de ser padre era mais uma questão de oportunismo do que de vocação.



Museu Condé, Chantilly/Giraudon

De 1718 a 1722, Antonio Vivaldi viveu em Mântua, onde foi mestre de capela do governador da cidade, o príncipe Filipe de Hesse-Darmstadt, que era muito dado à música. Em cima: a princesa de Hesse-Darmstadt e a filha, por Luis Carrogis (1717-1806).

Um triste fim em Viena

Em 1740, Vivaldi abandonou a cidade dos canais e deixou o seu lugar privilegiado no Ospedale della Pietà; no ano seguinte instalou-se em Viena, onde faleceu no dia 28 de julho de 1741. A sua morte ocorreu em casa da família Satler, no meio do mais completo esquecimento e pobreza.

Um contemporâneo, Carlo Goldoni, escreveu o seguinte: «O abade D. Antonio Vivaldi, altamente apreciado pelas suas composições e concertos, fez em tempos uma fortuna superior a 50 000 ducados, mas, devido à sua excessiva prodigalidade, morreu pobre em Viena.» É difícil aceitar que Vivaldi tivesse morrido sem recursos econômicos no meio de uma digressão, sobretudo quando alguns anos antes, durante a sua estada na Áustria, alcançara grande êxito junto do imperador Carlos VI. A partida de Veneza e a sua morte em Viena ficam, assim, envoltas num mistério difícil de esclarecer, embora, como já foi referido, possa ter existido uma razão de ordem pessoal que levasse o músico a tomar a decisão de se exilar.

Capítulo 8

A música de Vivaldi

Nos primórdios da época barroca atribuía-se pouca importância ao valor expressivo da música instrumental. Contudo, durante o barroco tardio, período a que Vivaldi pertence plenamente, o grande número de cantatas, oratórios, paixões, melodramas e, de um modo geral, de todo o tipo de composições poético-musicais, começa a ser contrabalançado por uma produção cada vez maior de obras exclusivamente instrumentais, entre as quais sobressai o concerto como a forma mais representativa do gênero.

O concerto barroco

No entanto, não aparece a figura do compositor especializado em música instrumental: os mesmos autores das grandes composições cantadas (Bach, Händel, Telemann, Vivaldi) são os porta-vozes das incipientes — e mais modestas — estruturas orquestrais. Modestas, é claro, em sentido relativo: basta recordar o amplo leque de instrumentos de sopro exigido por Händel na primeira interpretação da *Música para os Reais Fogos de Artifício.*

O florescimento da música orquestral deveu-se, em boa medida, aos progressos conseguidos no fabrico e na execução de instrumentos. Na altura, o centro de gravidade do conjunto serão as cordas e, entre elas, será o violino a deter a primazia.

Inspirando-se na forma deste instrumento, os construtores desterram as velhas violas de braço e de joelho, substituindo-as pela violeta e pelo violoncelo modernos. A família dos instrumentos de sopro simplificar-se-á também da mesma maneira. Por exemplo, os diferentes tipos de *recorder* (flauta de bisel, flauta doce ou *Blokflöte*, segundo a terminologia alemã), tais como a *exilent, os dois modelos de discant, alt, tenor, basset bass e grossbass, grand jeu, petit jeu* ou *à neuf trous*, desaparecerão para dar lugar a um único modelo que competirá com a recém-nascida flauta travessa, antepassada da flauta moderna.

Do mesmo modo, também a variada gama de oboés (oboé *d'amore*, barítono, *Schalmei, Hautboy, Heckelphone, shawms*) cederá terreno ao oboé e ao fagote, tal como hoje são conhecidos.

O norte-americano James Goodfriend, um dos mais importantes estudiosos da figura de Vivaldi e do barroco italiano, fez há alguns anos uma interessante análise dos vários tipos de concerto mais freqüentes na época do *prete rosso*.

Consoante a função a que se destina e a forma como é escrito, James Goodfriend distingue dois tipos de concerto: o *concerto da chiesa* (concerto de igreja) e o *concerto da camera* (concerto de câmara).

O concerto de igreja tinha, em regra, quatro andamentos (lento-rápido-lento-rápido) e cingia-se a cânone bastante tradicionais, tendo estrutura contrapontística. Embora esta forma tivesse perdido a popularidade nos *princípios do século XVIII, havia alcançado uma ampla difusão e exercido grande influência* no século anterior. Há que ter em conta que a palavra «concerto» tem origem nos concertos de igreja, já que apareceu, pela primeira vez na história da música, na segunda metade do século XVI, nos chamados *concerti ecclesiastici*, dados em 1595 por Andrea Banchieri em San Michele in Bosco (Monte Cliveto), de Bolonha.

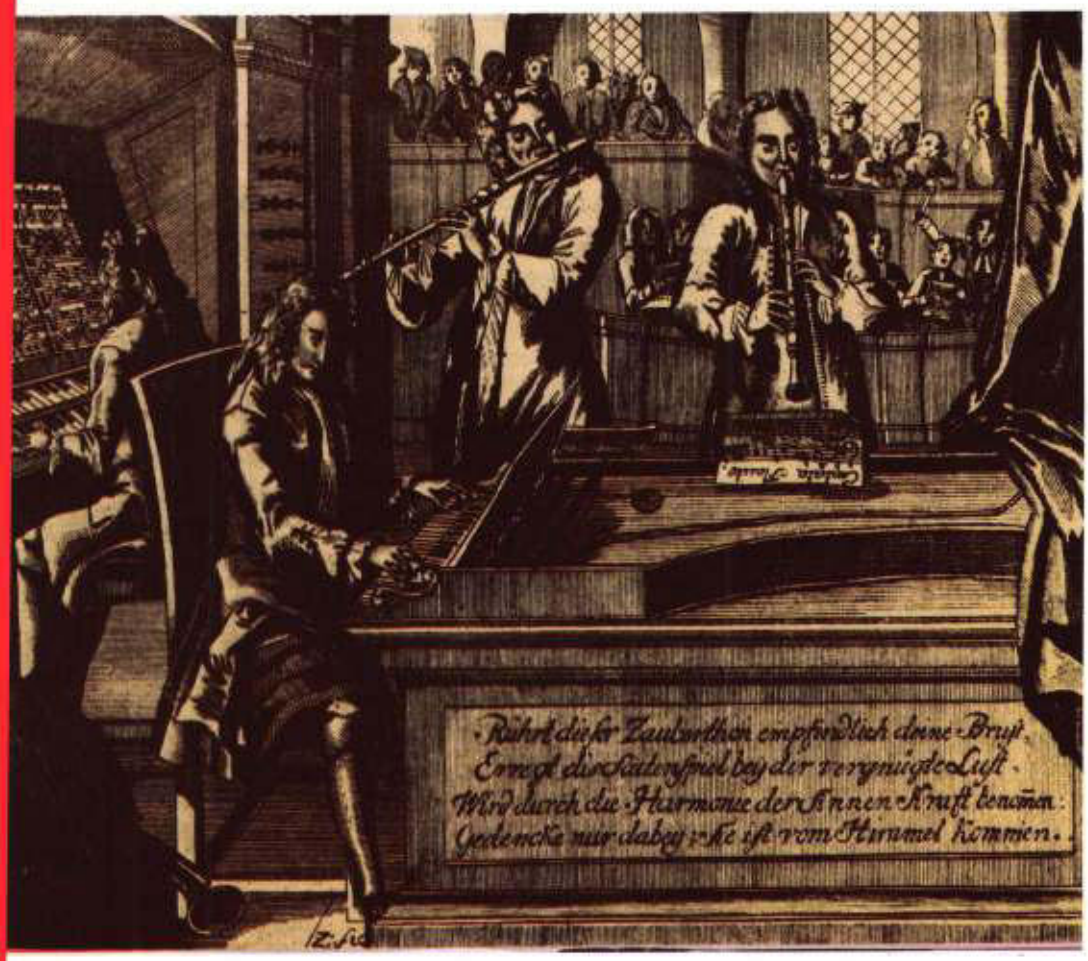
O *concerto da camera* surgiu pela primeira vez como tal em 1686, data em que Torelli publicou o seu *Concerto con duoi Violini e Basso*. Goodfriend afirma que o concerto de câmara deriva da sinfonia napolitana, isto é, das aberturas (sinfonias) dos melodramas, que eram muito apreciadas naquela cidade. Ainda segundo Goodfriend, os pioneiros do concerto de câmara seriam os grandes representantes do melodrama italiano, como Fago, Porpora, Leo, Gallo e Jomelli, entre outros.

Museu Bibliográfico Musical, Bolonha/Salmer

Em cima: retrato de Giuseppe Torelli (1658-1709), músico italiano que foi o primeiro a utilizar a designação de concerto de câmara numa das suas composições.

Oronoz

Durante o período barroco, a música instrumental, sobretudo o concerto, adquiriu grande importância. À direita: quadro de Johann Georg Platzer intitulado O Concerto.



Arquivo Salvat

Durante o século XVII, o concerto adotou novas formas. Abandonou-se progressivamente o concerto de igreja *(representado numa gravura anônima, à esquerda), que foi substituído pelo* concerto de câmara. *Vivaldi (em cima) foi um dos primeiros músicos a adotar o esquema de três andamentos* (allegro-adagio-allegro) *característico do concerto de câmara, embora, coisa que é freqüente na época, muitos dos seus concertos, como o op. 10, n.º 1, chamado* Tempestade no Mar, *escapem a qualquer classificação e as duas formas pareçam misturar-se.*

Do ponto de vista histórico, a idéia de Goodfriend é atraente e possível. É muito provável que seja válida no que se refere ao nascimento e evolução do concerto em Nápoles; no entanto, é mais discutível no que respeita ao concerto em Veneza. Se considerarmos Torelli o inventor do concerto de câmara, não poderemos ignorar que passou a maior parte da sua vida na Alemanha; não seria, pois, estranho que Torelli tivesse ido buscar a forma concertante à suíte ou sonata de câmara, construção de caráter instrumental que, durante o século XVII, teve grande influência na Europa Central, assim como na Inglaterra, onde encontrou um cultor da craveira de Henry Purcell.

Seja qual for sua origem, *concerto da camera* é o nome genérico das manifestações instrumentais mais típicas do *Settecento*. Ao contrário do de igreja, o concerto de câmara é geralmente homófono e baseia-se no princípio da melodia acompanhada, renunciando ao contraponto. Os seus andamentos são sempre em número de três (rápido-lento-

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

-rápido), embora o primeiro compreenda uma introdução de caráter lento. A rítmica é muito superior à do *concerto da chiesa*, usando, com freqüência, seqüências de dança.

Uma segunda divisão do concerto barroco pode ser feita com base no número de solistas que nele intervêm e na relação que mantêm entre si e com o resto do conjunto. Aos solistas (ou solista) deu-se o nome de *concertino*, denominação que surge com Corelli (*Concerti grossi con duoi violini e violoncello di concertino obligatti, e duoi altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare*). Ao resto da orquestra chamou-se *ripieno* ou, como fez Corelli, *concerto grosso*.

Nestes termos, a divisão torna-se extremamente simples: o concerto pode ser de um único solista ou pode ter concertino composto; neste caso, fala-se de *concerti grossi*. No tempo de Vivaldi, porém, estabelecia-se distinção entre *concerto da camera* e *solo concerto* e considerava-se o *concerto grosso* como patrimônio exclusivo da música eclesiástica. Mas a classificação não é universal.

Goodfriend sublinha, acertadamente, a dificuldade, latente durante todo este período, de diferençar umas manifestações das outras; atendendo às características comerciais de que se revestia a arte musical e o seu exercício no *Settecento*, não era de estranhar que, uma vez pago, um músico apresentasse a mesma obra simultaneamente como concerto de igreja e como concerto de câmara.

É igualmente difícil proceder a uma divisão dos concertos quanto à forma. O concerto op. 10, n.º 1, de Vivaldi, normalmente considerado concerto de solista (neste caso, flauta), constitui um exemplo típico disso. O que é um fato é que Vivaldi apresenta na *Tempesta di mare* um *concertino* composto por flauta, oboé e fagote e um *ripieno* de violinos, violetas e cravo como baixo contínuo. No entanto, está expressamente indicado que, dentro do referido trio do concertino, a flauta tem missões especiais como solista. De que se trata, pois? De um *concerto grosso*? De um *solo concerto*?

À medida que o século XVIII avança, torna-se cada vez mais difícil traçar a linha divisória entre estas duas espécies de concerto. Embora a tradição se afirme na idéia de que o concerto solista é aquele em que um único executante toca em confronto com um grupo orquestral, a partir da música romântica abundam os exemplos que desautorizam esta concepção. Assim, por exemplo, a sonata, op. 14, de Schumann, intitulada *Concerto sem Orquestra* pelo autor, ou o *Concerto Patético* de Liszt, escrito para dois pianos, são boas provas desse fato. Um exemplo ainda mais recente, e que faria enlouquecer os ensaístas que tentassem proceder à sua classificação, seria o dado por Chausson com o seu *Concerto de Violino, Piano e Quarteto de Cordas*.

O concerto em Vivaldi

O primeiro andamento pode ter início com uma introdução lenta, ao gosto do compositor, que Vivaldi empregou contudo poucas vezes. Seguidamente, o andamento passa ao tempo de *allegro*, numa sucessão de *ritornellos* e *solos*. Chamando A ao *ritornello* e B ao *solo*, uma seqüência típica de Vivaldi seria A-B-A-B-A-B--A-B-A, ou seja, cinco *ritornellos* e quatro solos. O material utilizado em todos estes *ritornellos* deriva sempre do primeiro deles; o empregado em cada um dos solos costuma ser diferente. Os *ritornellos* são interpretados pelo *ripieno* ou *tutti*, por oposição aos solos, que são confiados aos solistas. Em Vivaldi, o *ritornello* nunca é um tema à maneira clássico--romântica, mas sim um conjunto de motivos breves, por vezes simples desenhos.

A música dos solos pode adotar três alternativas: 1) livre improvisação do solista, sem relações temáticas com o *ritornello*; 2) *material temático extraído do ritornello* (caso pouco freqüente); 3) material temático inteiramente novo. Em Vivaldi, o solo desempenha basicamente duas funções: demonstrar a capacidade técnica e inventiva do solista e modular de uma tonalidade para outra. Quanto ao andamento lento, Vivaldi costuma recorrer a formas muito mais variadas do que aquelas que emprega nos andamentos extremos. Formalmente, os andamentos intermédios do concerto vivaldiano adotam esquemas próprios de *arietta*, *pastorale*, chacoina, siciliana e ritmos típicos de dança. As formas mais correntes são a siciliana e a chacoina.

Os andamentos lentos de Vivaldi são o que há de mais belo e apaixonante em toda a sua contribuição no campo do concerto: o tempo lento permite-lhe concentrar-se exclusivamente no desenvolvimento de uma melodia.

No que se refere ao último andamento, a estrutura é paralela à do primeiro, seguindo, em geral, a mesma seqüência de *ritornellos* e solos; por vezes, o seu material temático deriva do próprio andamento inicial, o que nos obriga a dar a Vivaldi o título de pioneiro no que toca ao uso da forma cíclica. Há, no entanto, uma característica nova: é que Vivaldi dedica os últimos andamentos a pôr à prova os recursos técnicos dos solistas, que submete a arrepiantes provas de virtuosismo. E isto não só no domínio do violino, onde ele próprio era um mestre consumado, mas também no dos instrumentos de sopro. O concerto de flauta *Il cardellino* exige um instrumentista que respire por guelras, o mesmo se podendo dizer do concerto de fagote em mi menor. No que diz respeito aos instrumentos de corda, Vivaldi permite-se diabruras que, a um século de distância, o colocam ao lado de Niccolò Paganini: é o caso dos seus *Bariolage* (alternância veloz de duas notas em duas ou mais cordas); *Funken* (semelhante ao anterior e consistindo em trêmulos sobre notas distanciadas); *Vögelchen* (trilos em notas sobreagudas); *Scordatura* (mudanças anormais na afinação do instrumento) ou *Raketen* (seqüências de fusas e semifusas).

Do ponto de vista da escrita, são várias as características detectáveis em Vivaldi. Em primeiro lugar, há que apontar que os temas principais das suas composições são de uma simplicidade franciscana. Normalmente, o músico constrói os seus motivos a partir do arpejado (quer em forma literal quer por inversão) das notas do acorde base. Em segundo lugar, sua escrita submete-se explicitamente à corrente, moderna na época, da melodia com acompanhamento, afastando-se, portanto, da polifonia tanto sacra como profana. Todavia, isto não o impede de praticar amplos exercícios contrapontísticos nas composições corais (e até nas sinfonias). Como terceira característica, citemos a harmonia, que é tonal, embora com saborosos exemplos de índole experimental, como, por exemplo, na *Sonata al Santo Sepolcro*. Um quarto aspecto interessante, já antes mencionado, é a sua inventiva melódica, desenvolvida sobretudo nas cantilenas dos andamentos lentos.

Numa perspectiva histórica, são duas as principais contribuições de Vivaldi para a evolução da música posterior. A primeira é a atenção preferencial dada ao colorido orquestral, com engenhosas combinações instrumentais e surpreendente procura de efeitos, inclusivamente nas estruturas mais simples,

Algumas das obras de Vivaldi exigiam um virtuosismo excepcional por parte dos intérpretes. Entre elas, sobressai o concerto de flauta Il cardellino *(«O Pintassilgo»), de caráter onomatopaico. À esquerda:* O Ninho, *de François Boucher.*

A Sonata al Santo Sepolcro *é uma das obras mais interessantes de Vivaldi, devido ao seu caráter experimental. O músico escreveu cerca de 90 sonatas, num estilo um pouco mais clássico. Embaixo:* Enterro de Cristo, *Convento de S. Francisco, Évora.*

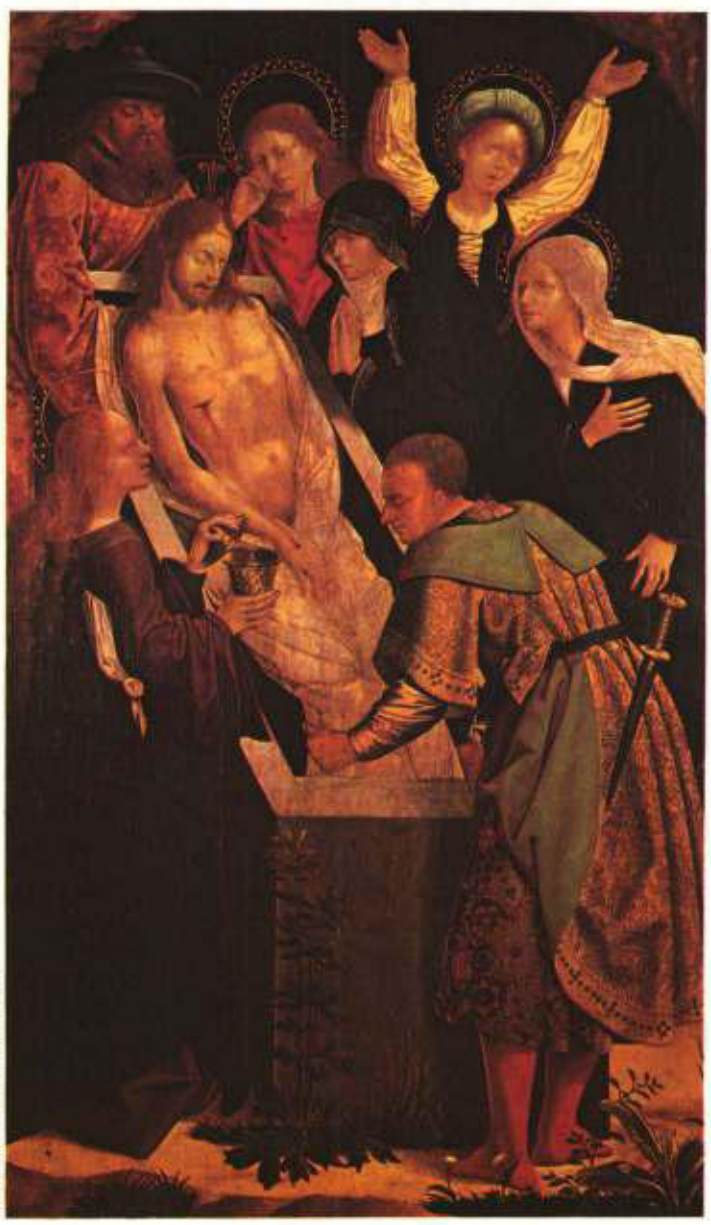
Em 1714, em pleno apogeu da sua carreira, Vivaldi estreou, no Ospedale della Pietà, o oratório intitulado Moyses Deus Pharaonis, *cuja partitura se perdeu. Na página seguinte,* Moisés Salvo das Águas do Nilo, *de Grazio Lomi Gentileschi (1562-1639).*

como poderiam ser as dos concertos de cordas. O exemplo mais assombroso das suas experiências tímbricas é, sem dúvida, o *Concerto para Quatro Instrumentos,* n.º 322 do catálogo de Pincherle, escrito para flauta, violeta, fagote e cravo, combinação que poderia fazer suspirar de inveja qualquer compositor da época de Schönberg. A segunda contribuição, esta de caráter mais espiritual, consiste na sua atitude precursora no campo do futuro poema sinfônico.

Em respeito à verdade, só nos atreveríamos a considerar como exemplo de música descritiva pura em Vivaldi *Le quattro stagioni.* Concertos como *L'amoroso* ou *La notte* deixam claramente a porta aberta ao romantismo.

Mesmo que não déssemos valor à beleza que ornamenta a maior parte das suas obras, os dois aspectos atrás referidos seriam suficientes para que Vivaldi merecesse a nossa atenção.

Tal como acontece com outras parcelas da música do veneziano, subsistem ainda discrepâncias ao pretender-se numerar os seus concertos. Em 1948, Pincherle afirmou que o número de concertos compostos por Vivaldi era de 461. Mais tarde, Gallois reduziu-os a 446. Vittorio Negri só considerava autênticos 446. Finalmente, em 1955, Pincherle propôs como definitivo o número de 454, que hoje é geralmente aceito.



Biblioteca Nacional Paris / Arquivo Salvat

Convém notar que a maioria dessas composições permaneceu ignorada até ao primeiro quartel do nosso século. Nos anos que mediaram entre 1927 e 1930 efetuou-se uma exaustiva recompilação de manuscritos autógrafos de Vivaldi. O fruto dessa busca foi o reconhecimento de 300 concertos, além de 9 óperas e do belíssimo oratório *Juditha Triumphans.*

Deste número assombroso de concertos, só uma pequena parte foi publicada em vida do autor, sob a sua direção e agrupada em diferentes *opera.*

«L'estro armonico»

A primeira coleção publicada em Amsterdam pelo editor Estienne Roger foi *L'estro armonico,* op. 3, que agrupava doze concertos para várias combinações de instrumentos de corda. *Estro* significa gênio, inspiração. Naturalmente, o título completo não deve ser entendido como «Gênio Harmonioso», mas sim como «inspiração dentro das regras da harmonia», embora se deva ter em conta a liberdade que Vivaldi se permitia neste aspecto. Não podemos esquecer que, no primeiro quartel do século XVIII, a harmonia era algo inteiramente novo, um domínio quase inexplorado, e parece lógico que os músicos que aceitavam de

bom grado esse domínio procurassem as suas normas por meio de combinações e voltas atrevidas. Foram os músicos do século XVIII que criaram as regras, mais de índole psicológica do que natural, que prefiguram os nossos conceitos de dissonância e consonância, mas com a particularidade de que, para eles, essa diferenciação não tinha ainda o caráter taxativo que lhe foi dado no nosso tempo: devemos recordar que, na época de Vivaldi, um dos mais apreciados prazeres auditivos era *il giocco di scordare il violino*, o jogo — quase diríamos a habilidade — de desafinar o violino.

Podemos estabelecer várias distinções entre os doze concertos que integram este grupo. Do ponto de vista do concertino utilizado, o op. 3 contém: quatro concertos com um violino solista (n.os 3, 6, 9 e 12), quatro com dois violinos (n.os 2, 5, 8 e 11) e quatro com quatro violinos (n.os 1, 4, 7 e 10). Por sua vez, em quatro destes concertos intervém um *violoncello obligatto*.

Johann Sebastian Bach descobriu a música de Vivaldi cerca de 1714 e é indubitável que a composição que esteve mais ao seu alcance foi *L'estro armonico*. O músico de Eisenach pôde copiar todos os concertos do op. 3, retirando-os, provavelmente, da própria edição de Roger e não das versões espúrias de Walsh e de Haare.

Durante a sua vida, Bach efetuou dez transcrições para outros instrumentos dos concertos de Vivaldi; seis destas transposições foram precisamente de *L'estro armonico*.

«La stravaganza»

Quatro anos após a publicação de *L'estro*, Roger publicou a op. 4 de Antonio Vivaldi: os doze concertos que formam o ciclo *La stravaganza*. Neste intervalo, o jovem sacerdote veneziano compôs a primeira ópera *(Ottone in Villa)* e assistiu à execução do seu oratório *Moyses Deus Pharaonis* no Ospedale della Pietà. Em 1713, escreveu a segunda ópera, *Orlando finto pazzo*, representada no outono do ano seguinte no teatro Sant'Angelo. É importante salientar que, desde 1708, Vivaldi desempenhava praticamente o papel de maestro do referido teatro, que era dirigido pelo famoso empresário Santurini.

Nota-se no op. 4 uma maior concentração estilística e uma densificação inevitável da temática, facilmente sensível nos fascinantes andamentos lentos: se, no início deste estudo, sublinhamos a execução cuidadosa e a extrema beleza da maior parte dos tempos centrais dos concertos de Vivaldi, agora podemos dizer que, sob este ponto de vista, *La stravaganza* constitui um marco único. Apenas voltaremos a encontrar momentos comparáveis de qualidade íntima e inventiva, sem concessões, nos dois concertos de flauta, op. 10.

Uma característica que define este ciclo é a ausência do cravo como instrumento porta-voz do contínuo, missão em que é substituído pelo órgão. Só no concerto n.º 8 encontraremos novamente a presença daquele instrumento. No entanto, como já foi referido, e ao contrário do que acontece nos concertos de *L'es-*

Museu do Prado/Arquivo Salvat

La stravaganza, *cujo nome poderia sugerir-nos uma cena semelhante à representada em cima, é uma série de doze concertos em que o baixo contínuo cabe ao órgão. Vivaldi compôs três oratórios, entre eles* Juditha Triumphans, *escrito em 1716, que conta a vitória da referida heroína sobre Holofernes. À direita:* Judithe, *por Cristofano Allori.*

tro armonico, o op. 4 é quase inteiramente dedicado a um solista; a única exceção é o concerto n.° 7, que admite um segundo violino no concertino.

«Il cimento dell'armonia e dell'invenzione»

Um ano após a publicação do op. 4, Michel Charles Le Cène, continuador de Roger, edita, em Amsterdam, os doze concertos que constituem a coleção *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione,* op. 8.

Nos oito anos que medeiam entre estas duas coleções, a vida de Vivaldi foi fecunda e recheada de acontecimentos. Prosseguindo a carreira operística, Vivaldi escreveu dezesseis composições pertencentes a este gênero; a sua estréia no campo do oratório com *Juditha Triumphans* foi brilhante.

Ao mesmo tempo, continuou a manter a fertilidade criativa no domínio da música instrumental: durante os anos de 1716 e 1717, Jeanne Roger, filha de Estienne e sua sucessora na editora, publicou três novas coleções de Vivaldi, o op. 5 (seis sonatas), o op. 6 (seis concertos de violino) e o op. 7 (dez concertos de violino e dois de oboé). Contudo, o acontecimento mais importante na vida do *prete rosso* foi a sua permanência, durante quatro anos (1718-1722), a serviço do príncipe Filipe de Hesse-Darmstadt, como *maestro di capella e di camera.*

Estes anos foram também muito ricos para a música barroca européia. Paralelamente ao frutuoso trabalho de Vivaldi e coincidindo com os anos da estada do músico veneziano na corte de Hesse, Bach escreve os *Concertos Brandeburgueses* e o primeiro livro de *O Cravo bem Temperado.*

Em *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione,* Vivaldi recorre, talvez pela primeira vez no conjunto da sua obra, à imitação da natureza, que, já no início deste trabalho, apontamos como uma das tendências musicais da cultura iluminista. É inegável a inspiração literária de uma boa parte desses concertos e até talvez do ciclo completo.

Esta consideração não se aplica apenas às famosíssimas *Le quattro stagioni* — os quatro primeiros concertos —, mas estende-se a sete dos doze que formam o ciclo.

No entanto, num controle de perfeita maestria, o novo gênero concertístico parece ter atingido, nesta fase da evolução de Vivaldi, um ponto de notável maturidade, a sua maioridade; estão já distantes as tentativas experimentais de *L'estro armonico* e encontramo-nos completamente inseridos num esforço sério de consolidação de técnicas e sistemas de composição, teóricos e formais. O gênero concertístico começa a expandir-se dentro dos limites da harmonia e encaminha-se para a «tradução de impressões» sensíveis; como dissemos nas primeiras páginas deste estudo, não devemos esquecer que, em sentido barroco, a «imitação da natureza» deve ser entendida como imitação da natureza humana.

Isto quer dizer que estamos bastante mais perto do Beethoven da sinfonia *Pastoral,* no que respeita ao

Galería Pitti, Florencia

Rijksmuseum, Amsterdam / Arquivo Salvat

Rijksmuseum, Amsterdam / Arquivo Salvat

Rijksmuseum, Amsterdam / Arquivo Salvat

Rijksmuseum, Amsterdam / Arquivo Salvat

predomínio do sentimento sobre a mera pintura descritiva, do que dos arquipictóricos poemas de Richard Strauss. Não se pode, no entanto, passar por alto o pormenor do furacão em *A Primavera,* da chuva em *O Inverno* ou da ondulação na *Tempesta di mare;* mas estes aspectos devem ser considerados como planos parciais do poliedro, contemplado à distância e em perspectiva. Para terminar, este fecundo *Cimento,* que poderíamos traduzir como «confronto», ou, ainda melhor, como «ensaio», acaba por se tornar a confirmação da *Harmonia* e da *Invenção* sob a forma de feliz casamento da ordem e da liberdade naquela que foi, talvez, a época de maior plenitude do «estro» de Vivaldi.

O caso do *prete rosso* e *Le quattro stagioni* é especialmente sugestivo. É evidente que o próprio Vivaldi teve, quase desde o início, plena consciência da difusão que esperavam estas quatro obras concertantes. Aliás, durante a sua vida, nunca perdeu uma oportunidade de fazer com que fossem executadas.

Assim, sabemos que, em 19 de setembro de 1727, num concerto realizado perante o embaixador de França, mandou que fossem interpretados os quatro concertos.

No ano seguinte, a 7 de fevereiro, *As Quatro Estações* alcançaram um êxito enorme nos célebres *Concerts spirituels* de Paris, inaugurados em 1725.

A partir do momento da sua publicação, em 1724, por Le Cène, *Le quattro stagioni* estavam destinadas a converter-se no maior *best seller* da música instrumental do século XVIII; durante muitos anos, foram consideradas protótipos dos concertos de Vivaldi, copiadas, transcritas, arranjadas e adaptadas a múltiplas combinações, de geração em geração. Quando a obra de Vivaldi cair no mais absoluto esquecimento, só um único título resistirá ao desgaste do tempo: *As Quatro Estações.*

Il cimento dell'armonia e dell'invenzione («O Ensaio da Harmonia e da Invenção»), op. 8, de Vivaldi, publicado em 1724 por Le Cène e dedicado ao conde de Morgin, está dividido em dois livros, cada um dos quais tem seis concertos. Sete dos concertos que integram a coleção são de inspiração literária e intenção descritiva. Entre eles, destacam-se As Quatro Estações, *a obra mais famosa do músico italiano, durante muito tempo considerada o protótipo do concerto vivaldiano. Em cima:* As Quatro Estações, *da autoria do pintor Jean von Blasenberghe.*

A maturidade concertística

Em 1728, Michel Charles Le Cène publicou, em Amsterdam, o op. 9 de Antonio Vivaldi — *La cetra.* Dois anos depois, o mesmo editor publicou os seis concertos de flauta, op. 10.

A escrita musical tanto do op. 9 como do op. 10 torna-se mais «sinfônica», os pentagramas passam a ser mais homogêneos e, ao mesmo tempo, mais variados quanto ao colorido instrumental: Vivaldi não perde a oportunidade de fazer abundante uso dos recursos que lhe oferecem as cada vez mais avançadas técnicas violinísticas (surdinas, efeitos de eco, etc.).

Durante o período de quatro anos compreendido entre a edição de *Il cimen-*

Villa Valmarana, Vicenza / Arquivo Salvat

Vivaldi alternou durante trinta e sete anos o cargo de professor de Violino no Ospedale della Pietà, de Veneza, com digressões de concertos e a composição de óperas que ele próprio dirigia e das quais era ao mesmo tempo empresário. Em 1727 estreou Orlando no Teatro Sant'Angelo de Veneza. Essa mesma personagem inspirou um afresco de Tiépolo (à esquerda).

do instrumento diferente da normal, a chamada *scordatura*. O concerto n.º 9 está espiritualmente ligado às características de um *concerto grosso* e emprega dois violinos solistas no concertino.

A coleção de concertos de flauta, orquestra de cordas e contínuo, op. 10, foi publicada em 1729. Esta data assinala a metade do longo período de onze anos em que Vivaldi parece ter estado ausente de Veneza. A partir de 1724, o seu nome deixa de ser referido nos registros anuais dos arquivos do Ospedale della Pietà.

Mas se, aparentemente, esta época marca o eclipse do Vivaldi mundano e célebre de Veneza, não é menos certo que nela se insere o ponto mais alto da evolução artística do Vivaldi compositor.

Para onde foi Vivaldi durante esses anos? É difícil precisá-lo, embora disponhamos de alguns dados a esse respeito. Sabemos c certeza que, em 1729, viaj até à Alemanha, uma v que chegou aos nossos di a autorização concedida seu pai, Giovanni Battis Vivaldi, pela Capela Duc para acompanhar o filho r digressão. É muito prováv que a viagem à Alemanh se tenha estendido a Ams terdam, onde Vivaldi confio três manuscritos a La Cène com vista à sua publicaçã mais concretamente, op. 10 e, ainda, o op. 11 e op. 12 (os dois últimos inte gravam seis concertos d violino, cada um). Por outr lado, o *Mercure de France* de outubro de 1727, fala d «um magnífico concerto ins trumental que durou quas duas horas; a música, in cluindo o *Te Deum*, foi d famoso Vivaldi». Não há da dos que provem a presença em Paris do autor e só nos poderia servir de referência a cantata *Gloria e Himeneo*, composta para festejar o casamento de Luís XV e da princesa polonesa Maria Leszczynska. Parece quase certo que, em 1729, se encontrava em Viena; esta su-

Embaixo: Luís XV Saindo de Uma Sessão do Parlamento, *por Pierre Denis Martin. Em 1725, Vivaldi compôs a cantata* Glória e Himeneu *para festejar o casamento deste monarca com a princesa polaca Maria Leszczynska.*

to e a edição de *La cetra*, Vivaldi continuou a dedicar uma grande atenção à ópera: a partitura melhor desta fase foi a de *Orlando*. Nesta época, as viagens a Roma do *prete rosso* tornaram-se mais freqüentes e as suas ausências do Ospedale della Pietà demasiado prolongadas; é também deste período que falam as suas cartas de viagem escritas ao marquês de Bentivoglio.

O título *La cetra* significa qualquer coisa como «A Lira» e deve interpretar-se em sentido figurado. Como nos casos anteriores, esta coleção é constituída por doze concertos para cordas e contínuo; este, num curioso regresso aos esquemas apresentados em *La stravaganza*, aparece sempre interpretado pelo órgão e não pelo cravo. Onze destes concertos foram escritos para um violino solista e dois deles exigem uma afinação

Museu Carnavalet, Paris / Arquivo Salvat

Entre as obras religiosas de *Vivaldi, sobressai o* Magnificat, *em sol maior. À esquerda:* Madonna do Magnificat, *do pintor Sandro Botticelli.*

posição seria confirmada pela dedicatória de *La cetra* ao imperador Carlos VI. Acerca das viagens posteriores a 1729, dispomos de poucas informações. Segundo Pincherle, teria voltado a Amsterdam e realizado digressões pela Itália, mas nada se pode afirmar categoricamente.

Nos concertos op. 10 nota-se nitidamente a enorme distância percorrida por Vivaldi desde *L'estro armonico*. Os seis concertos de flauta, cordas e contínuo são obras-primas absolutas. Não são tão inovadores como alguns concertos de *L'estro,* mas possuem uma serenidade adulta e uma beleza infinitamente maiores, além de explorarem de uma forma excepcional os meios tímbrico-instrumentais. Não podemos esquecer que o Vivaldi que publicou *L'estro* tinha 33 anos enquanto o que compôs o op. 10 contava 51.

Embora Vivaldi tenha utilizado com freqüência a flauta doce na instrumentação das suas obras, em 1729 estava já suficientemente familiarizado com um novo instrumento para lhe dedicar um ciclo de seis concertos nos quais explorava ao máximo a sua capacidade expressiva. Trata-se da flauta travessa, que apareceu na Europa cerca de 1670. De um modo geral, a denominação simples de *flauto* indica em Vivaldi a flauta travessa, ao passo que a palavra *flautino* designa a flauta de bisel ou flauta doce.

Concertos não catalogados por Vivaldi

Durante muitos anos, Antonio Vivaldi foi considerado um compositor que se dedicara exclusivamente ao seu instrumento, o violino. É verdade que, dos seus quatorze números de ópera, apenas três se destinam a instrumentos não pertencentes à família dos de arco: o já estudado op. 10, de flauta, o op. 13 *(Il pastor fido)* e o op. 14. Estes dois últimos são coleções de sonatas para instrumentos variados, a primeira, e para violoncelo, a segunda. Há também que incluir nas exceções os dois concertos de oboé op. 13.

Todavia, o descobrimento, no final do primeiro quartel deste século, de 300 concertos manuscritos veio deitar por terra essa opinião, demonstrando que a fértil imaginação de Vivaldi tinha criado obras para todas as combinações possíveis de instrumentos conhecidos no seu tempo.

Todos esses concertos carecem de numeração, o que indica que Vivaldi os considerava como obras de circunstância. Na sua maioria, esses manuscritos parecem ter sido compostos para os concertos de sábado e domingo da Pietà e, por isso, não nos deve surpreender que os olhasse como meros *divertimentos.*

Em todas estas obras pode admirar-se um notável mostruário da ampla imaginação instrumental do músico veneziano; a maior parte, porém, não oferece as qualidades musicais que encontramos nos *opera* compreendidos entre 3 e 10. Isto não quer dizer que algumas dessas peças, como, por exemplo, o concerto *L'amoroso,* o *Concerto per eco in lontano* ou a *Sonata al Santo Sepolcro,* não sejam obras-primas que podemos colocar ao lado das anteriormente estudadas.

Música sacra para a Pietà

Comparada com a enorme quantidade de música instrumental que Vivaldi nos deixou, a contribuição do compositor no campo da música religiosa e, em geral, no da vocal é, de um modo geral, parca e incompreensivelmente reduzida. A maior parte da música sacra de Vivaldi que conhecemos deriva da coleção de manuscritos Foa e Giordano, adquirida nos anos 20 pela Biblioteca Nacional de Turim. 14 vésperas, 1 oratório, 24 cantatas, 2 serenatas, 43 árias diversas, 2 motetos e 12 composições sem qualquer ligação definida a um gênero sacro não constituiriam um inventário desdenhável no catálogo de outro músico que não se chamasse Antonio Vivaldi. Mas, quando o músico a que nos referimos deixou mais de 400 concertos, cerca de 50 óperas, 23 sinfonias e 73 sonatas, os números anteriormente citados para o domínio vocal-religioso parecem-nos insignificantes. É lícito supor que, durante a sua vida, Vivaldi escreveu mais música sacra e vocal do que a que conhecemos, como provam os ininterruptos achados de manuscritos do autor em diversos pontos da Europa, alguns deles muito afastados do centro de operações veneziano. Mas também não devemos esquecer que, de acordo com as informações de que dispomos, a atividade criativa de Vivaldi no Ospedale della Pietà se concentrou bastante mais nos gêneros concertístico e instrumental do que na música própria do serviço religioso. Olga Rudge lembra-nos que as internas da Pietà «se distin-

guiam pelas suas sinfonias», embora Quantz se tenha referido a uma certa Apolloni como uma «poderosa cantora»; aliás, o nome desta jovem aparece no pentagrama de um dos solistas do *Magnificat* incluído na coleção de Turim. Interessa, no entanto, sublinhar que, durante muitos anos, o único fragmento vocal de Vivaldi impresso era a ária *Un certo non so che*, integrada na coleção de «Árias antigas», de Parisotti, página irmã, por outro lado, da posterior *Voi chi sapete*, de Mozart. De qualquer modo, parece estar demonstrado que o Ospedale della Pietà se distinguiu sobretudo pelas suas interpretações instrumentais e talvez não tanto pelas vocais. Juntemos a este dado o fato de, até 1713, Vivaldi não se ter encarregado de forma direta dos serviços religiosos da instituição. Com efeito, quando, em 1703, Vivaldi foi «contratado» como professor do Ospedale, o foi na qualidade de *maestro di violino*, uma vez que a direção da música religiosa se encontrava nas mãos de Francesco Gasparini, diretor do coro. Só em 1713, e em virtude de uma dispensa concedida a Gasparini por motivos de saúde e que prolongou por seis meses, Vivaldi substituiu interinamente o titular, se bem que, expirado o prazo, e tendo-se tido conhecimento de que o citado mestre de coro decidira instalar-se em Roma, lhe viesse a ser atribuída, a título permanente, a responsabilidade pela organização dos serviços eclesiásticos. Segundo um memorando de 1710 mencionado por Michael Talbot, o mestre de coro do Ospedale tinha a obrigação de compor duas missas por ano, duas vésperas, dois motetos por mês e as possíveis composições ocasionais da Semana Santa, ofícios fúnebres e comemorações patrióticas. Vivaldi deve ter desempenhado as suas novas funções de maneira mais do que satisfatória, já que, em 1715, se lhe concede uma remuneração extra de 50 ducados. No entanto, as ausências do compositor, que se iniciaram em 1718, motivaram, no ano seguinte, a nomeação de Carlo Pietro Grua como novo diretor do coro. É muito provável que Vivaldi tenha recuperado as suas funções quando regressou a Veneza em 1722 e que as voltasse a perder em 1724 para as recuperar em 1735, ano em que o seu nome torna a aparecer nos arquivos do Ospedale.

Quadro de Pannini que reproduz a representação de La Senna festeggiante, *serenata escrita por Vivaldi por ocasião do nascimento do filho de Luís XV.*

Outras obras corais

O lógico crescimento do renome internacional do compositor irá dar origem a várias encomendas, fora já do trabalho próprio da Pietà. Entre elas, podem citar-se a serenata *La Senna festeggiante*, escrita em 1729, para celebrar o nascimento do filho de Luís XV, o *Te Deum* (partitura perdida) interpretado quatro anos antes, aquando do casamento do monarca francês com a princesa polonesa Maria Leszczynska, bem como um *Magnificat* encomendado pela corte de Dresden a pedido do compositor eslavo Jan Dismas Zelenka. Para Talbot, entre as famosas composições de Vivaldi no campo da música sacra, há outras duas — o *Beatus vir* e o *Dixit Dominus* — que também não tiveram origem nos serviços da Pietà. Parecem pertencer, pelo contrário, ao patrimônio veneziano o *Glória* em ré maior, o *Magnificat* em sol menor e o *Lauda Jerusalem*, segundo um critério fundamentado no caráter a *due cori* destas obras, baseadas no sistema antifonal ou de coros contrapostos, próprio de S. Marcos ou do Ospedale della Pietà. Vittorio Negri liga, igualmente, a S. Marcos um *Te Deum* em ré maior e a *Salve Regina* em dó menor. Por outro lado, os motetos parecem indissoluvelmente vinculados ao Ospedale, visto que o aumento de ordenado — já aqui referido — concedido a Vivaldi em 1715 menciona como uma das causas dessa melhoria pecuniária a composição de «trinta motetos, uma missa completa, algumas vésperas, um oratório e outras obras». Esse oratório seria, provavelmente, o desaparecido *Moyses Deus Pharaonis* e não, como durante algum tempo se julgou, *Juditha triumphans*, obra a que, felizmente, se pôde vir a ter acesso. O desusado número de intérpretes, as exóticas combinações instrumentais e as exigências vocais desta última partitura chegaram a fazer crer que de modo algum poderia ter sido concebida para o Ospedale della Pietà, pelas razões mencionadas mais acima; no entanto, nos nossos dias tem-se notado uma certa tendência para modificar este critério e para a considerar como fruto do seu trabalho à frente do coro da instituição durante os anos em que dele se ocupou. Trata-se de uma das mais notáveis produções do *prete rosso*, dominada não só pela proverbial beleza das suas árias e as

ıábeis combinações orquesrais imaginadas pelo compoitor, mas também pela enorne força dramática dos seus coros, quase impensável ıum contemporâneo de Teemann ou de Johann Sebastian Bach. Além deste oratório, com data de 1716, atribui-se a Vivaldi uma outra composição catalogada na Pietà em 1722, *A Adoração dos Reis Magos,* que o veneziano teria composto ao regressar de Mântua, onde passou quatro anos a serviço do príncipe de Hesse-Darmstadt; a partitura, porém, não chegou aos nossos dias.

O gênero lírico

A catalogação de Alfred Loewenberg atribui a Vivaldi nada menos de cinqüenta partituras do gênero lírico. Se é certo que, em vida, o nosso artista mereceu a alcunha de *Antonio fa presto,* não é menos verdade que talvez não haja outro capítulo da sua produção onde tenha demonstrado a vitalidade e energia que pôs na elaboração das páginas destinadas ao teatro. O magnífico estudo de Stevens sobre o teatro lírico na Itália setecentista revela-nos o enorme gosto que os espectadores daquela península chegaram a ter pelo gênero lírico e a cuidadosa organização das produções, incluindo cenários e maquinaria, que os promotores desses espetáculos conseguiram desenvolver. Veneza havia sido pioneira. Em 1637 abria as suas portas, na cidade dos canais, o primeiro teatro público da Europa; na época de Vivaldi e Casanova, o número de salas consagradas à ópera e às representações teatrais elevara-se para sete.

Segundo narrou o arquiteto Uffenbach, o entusiasmo e a devoção do público só eram comparáveis ao excesso de manifestações exteriores. «Fui ao Teatro Sant'Angelo — escreve Uffenbach — bem menor, mas também mais barato do que o Teatro de S. João e S. Paulo. O empresário deste teatro era o famoso Vivaldi, também autor da obra, muito bonita e agradável, com uma maquinaria menos altissonante que a do outro teatro. A orquestra era inferior em número, mas nem por isso menos digna de ser ouvida. Com medo de sermos maltratados e cobertos de cuspidelas como na última vez, compramos um camarote, não muito caro, e pudemos vingar-nos, agindo em relação às pessoas da galeria do mesmo modo que haviam feito conosco, coisa que antes me teria parecido impossível.» O nosso queixoso arquiteto refere nestes termos a sua desforra de uma representação teatral em que uma chuva de toda a espécie de objetos, comestíveis e não comestíveis, desabara sobre ele das alturas, quando ocupava um assento na galeria central da sala. Mas não nos deixemos levar pelas impressões negativas; outro contemporâneo de Vivaldi, o abade Goyer, escrevia: «Presta-se a máxima atenção aos recitativos, mais emocionantes do que as árias. Assim, por mais sutis que sejam os matizes, nenhum escapa aos ouvidos italianos, que os percebem, sentem e saboreiam com um prazer que é como que antecipação do paraíso.»

Óperas de Vivaldi

Foi em 1713 que Vivaldi entrou no mundo da ópera. A 17 de março desse ano, dá a conhecer em Vicenza, no Teatro delle Grazie, o seu *Ottone in Villa.* Já anteriormente, em 1708, o *prete rosso* tinha começado a mostrar interesse pelo Teatro Sant'Angelo, de que se tornará sócio. Seguidamente, após a estréia em Vicenza, levará ao coliseu veneziano a sua segunda produção, *Orlando finto pazzo.* Tem, então, 35 anos e a sua atividade teatral irá prolongar-se por cinco lustros. Depois de se converter em empresário único do Teatro Sant'Angelo, Vivaldi vai demonstrar, dentro e fora de Veneza, uma capacidade criadora digna do seu «estro» no campo instrumental e orquestral. Em 1716, estreará três óperas, duas no Teatro Sant'Angelo e outra no Teatro San Moise, sendo uma delas *Arsilda, regina di Ponto.* Em 1717, dará a conhecer mais duas óperas, uma em cada um dos referidos teatros. Outras duas se lhes seguirão em 1718; uma delas, *Scanderbeg,* foi escrita para a reabertura do Teatro della Pergola. Após uma pausa em 1719, o ano seguinte verá nascer três novas óperas, escritas para Mântua, Veneza e Vicenza. Outras duas serão redigidas em 1721, para Veneza e Milão. Depois de uma única em 1723, escrita para Roma, voltará a contemplar esta cidade em 1724, estreando, no carnaval, duas novas composições no Teatro Capranica. O ano de 1726 é o do grande arranque: o *prete rosso* estréia nada menos de quatro óperas novas em Veneza e uma em Praga; entre elas, encontram-se *Farnace* e *Dorilla in Tempe.* Prosseguindo a sua linha de generosidade criativa, surgem, em 1727, três outras partituras, compostas para Florença, Reggio e Veneza: a destinada à segunda cidade mencionada é uma nova versão de *Orlando.* Em 1728, estréia em Florença e Veneza. Após uma pausa de três anos, volta ao Teatro Sant'Angelo para divulgar uma nova versão de *La costanza trionfante.* Em 1732 estréia *Semiramide* em Mântua e *La fida ninfa* no Teatro Filarmônico de Verona, esta última escrita para a inauguração da sala. Em 1733, dá a conhecer no Teatro Sant'Angelo uma composição de tema exótico, a que Alejo Carpentier se refere no seu *Concerto Barroco:* trata-se de *Motezuma.* Depois de *L'Olimpiade* em 1734, surgem quatro óperas novas em 1735, duas para Verona e outras duas para Veneza: foi certamente nesta época que se deu o encontro entre Vivaldi e Carlo Goldoni, o qual narrou com muito humor as suas desventuras como sucessor de Zeno no libreto de *Griselda* e entregará ao *prete rosso* o texto do seu *Aristide,* sob o anagrama de «Calindo Grolo», brincadeira que Vivaldi respeitará, assinando, ele próprio, a partitura com outro anagrama, «Lotavio Vandini».

Em 1738 ocorreu o incidente de Ferrara, quando o sacerdote foi acusado de nunca ter dito missa. Na sua correspondência com Bentivoglio, Vivaldi deixou-nos um pormenorizado relato do sucedido. «Afirmo a Vossa Excelência que conseguimos formar uma companhia como há muitos anos não se deve ter visto em Ferrara.» Mas chega a proibição e Vivaldi escreve: «Depois de tantos trabalhos e canseiras, a ópera de Ferrara caiu. Hoje, Monsenhor, o Núncio Apostólico mandou-me chamar para me ordenar, em nome de Sua Eminência Ruffo, que não vá a Ferrara dirigir a ópera, sob o pretexto de que sou sacerdote e nunca digo missa e de que sou amigo da cantora Giró. Vossa Excelência poderá

Bertarelli Milão/Bavaria Verlag

Em cima: quadro que representa as máscaras de carnaval. Em 1724, por ocasião destas festas, Vivaldi estreou as óperas Il Tigrane *e* Giustino *no Teatro Capranica, de Roma.*

avaliar como me encontro depois de semelhante golpe!» Contudo, Vivaldi mostrar-se-á empresário e administrador, ao escrever: «Levo comigo 6000 ducados de compromissos assumidos para esta obra e, por causa dela, já desembolsei mais de 100 sequins. É impossível montar a ópera sem a Giró, pois não se encontra uma *prima donna* da sua categoria. Também não é possível montá-la sem mim, pois não quero confiar a outros uma tarefa tão importante. Por outro lado, estou vinculado pelos meus contratos, o que faz que os problemas se acumulem. Gostaria de pedir a Vossa Excelência que, pelo menos, obtivesse junto de Sua Eminência o Legado a suspensão da ópera, para que eu seja dispensado do pagamento do contrato.»

Mas Vivaldi recuperará do golpe. Em 1738 está em Amsterdam, onde estréia *Het Eeuwgetijde van ten Amsteldamschen Schouwburg*, com música adaptada por ele e em que se incluíam peças de outros compositores. Nesse mesmo ano, chegam mais duas óperas ao Teatro Sant'Angelo. Em 1739 é interpretada no mesmo teatro, antes do seu auto-exílio, a última produção que se lhe conhece: *Feraspe*.

Dentro da incrível capacidade de ação do nosso músico, não se pode desprezar o Vivaldi empresário; não só escrevia a música das suas obras como tratava pessoalmente dos contratos dos cantores, maquinistas e instrumentistas, adiantava remunerações e chegava, por vezes, a encarregar-se da bilheteira. Quanto à facilidade com que compunha, pouco há a dizer: no manuscrito de *Tito Manlio* pode ler-se a nota «escrito em cinco dias». Sobre a sua relação com a sua aluna e, mais tarde, principal intérprete do seu repertório, Anna Giraud, ou Giró, Vivaldi teve o cuidado de colocar um pudico véu, que rasgou apenas uma vez, quando escreveu acerca das suas acompanhantes femininas: «Estas senhoras conhecem todas as minhas fraquezas.» Sobre a Giró, deixou-nos um testemunho que Goldoni transcreveu nas suas Memórias: «Madamigella Giraud não encontra qualquer prazer no canto lânguido e quer peças de agitada expressividade, quer árias que exprimam a paixão em todas suas manifestações, por exemplo, com frases quebradas, com acentuações anelantes, com ação e com movimento.» Como é compreensível, o nosso músico nem sempre pôde ser o único autor das suas partituras teatrais: para a representação holandesa de 1738, emprega, como já foi aqui referido, música de outros compositores, procedendo de forma idêntica quando da redação de *Bajazet* e de *Rosmira*, figurando na última árias de Händel e Pergolesi. O embaraçoso incidente de Ferrara, mácula pública na trajetória artística e pessoal de Vivaldi, deve tê-lo feito sentir a amargura do título que Carlo Gozzi dera ao último capítulo das suas memórias: «Não se pode rir sempre.»

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

23 sinfonias (todas elas manuscritas) • 46 *Concerti ripieni (concerti grossi)* • 454 concertos, dos quais foram publicados os seguintes: op. 3, *L'estro armonico:* 1. Ré maior, 4 violinos; 2. Sol menor, dois violinos e violoncelo; 3. Sol maior, 1 violino; 4. Mi menor, 4 violinos; 5. Lá maior, 2 violinos; 6. Lá menor, 1 violino; 7. Fá maior, 4 violinos e violoncelo; 8. Lá menor, 3 violinos; 9. Ré maior, 1 violino; 10. Si menor, 4 violinos e violoncelo; 11. Ré menor, dois violinos e violoncelo; 12. Mi maior, 1 violino (publ. 1712) • op. 4, *La stravaganza*, para violino: 1. Si bemol maior; 2. Mi menor; 3. Sol maior; 4. Lá menor; 5. Lá maior; 6. Sol menor; 7. Sol maior; 8. Ré menor; 9. Fá maior; 10. Dó menor; 11. Ré maior; 12. Sol maior (publ. cerca de 1712-1713) • Op. 6, *Sei Concerti* de violino: 1. Sol menor; 2. Mi bemol maior; 3. Sol menor; 4. Ré maior; 5. Mi menor; 6. Ré menor (publ. cerca de 1716-1717) • Op. 7, *Concerti*, livro I: 1. Si bemol maior, oboé; 2. Dó maior, violino; 3. Sol menor, violino; 4. Lá menor, violino; 5. Fá maior, violino; 6. Si bemol maior, violino; livro II: 1. Si bemol maior, oboé; 2. Sol maior, violino; 3. Si bemol maior, violino; 4. Fá maior, violino; 5. Ré maior, violino; 6. Ré maior, violino (publ. c. 1716-1717) • Op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione, para violino; livro I: (As Quatro Estações): 1. La Primavera, em mi maior; 2. Estate, em sol menor; 3. Autunno, em fá maior; 4. L'Inverno, em fá menor; 5. La tempesta di mare, em mi bemol maior; 6. Il piacere, em dó maior;* livro II: 7. Ré menor; 8. Sol menor; 9. Ré menor (também para oboé); 10. *La caccia*, em si bemol maior; 11. Ré maior; 12. Sol maior (também para oboé) (publ. 1725) • Op. 9, *La cetra;* livro I: 1. Dó maior, violino; 2. Lá maior, violino; 3. Sol menor, violino (op. 11, n.° 6, é a mesma obra para oboé); 4. Mi maior, 1 violino; 5. Lá menor, violino; 6. Lá maior, violino; livro II: 7. Si bemol maior, violino; 8. Ré menor, violino; 9. Si bemol maior, 2 violinos; 10. Sol maior, violino; 11. Sol menor, violino; 12. Sol maior, violino (publ. 1725) • Op. 10, *Sei Concerti* de flauta: 1. *La tempesta di mare*, em fá maior; 2. *La notta*, em sol menor; 3. *Il cardellino*, em ré maior; 4. Sol maior; 5. Fá maior; 6. Sol maior (publ. 1729). Op. 11, *Sei Concerti:* 1. Ré maior, violino; 2. *Il favorito*, em mi menor, violino; 3. Lá maior, violino; 4. Sol maior, violino; 5. Dó menor, violino; 6. Sol menor, oboé (op. 9, n.° 3, é a mesma peça para violino) (publ. c. 1729-1730) • Op. 12, *Sei Concerti* de violino: 1. Sol menor; 2. Ré menor; 3. Ré maior; 4. Dó maior; 5. Si bemol maior; 6. Si bemol maior (publ. c. 1729-1730).

OBRA DE CÂMARA

73 sonatas (42 publicadas e 31 manuscritas), entre as quais se contam: op. 1, *Sonate da camera a tre*, 2 violinos e contínuo: 1. Sol menor; 2. Mi menor; 3. Dó maior; 4. Mi maior; 5. Fá maior; 6. Ré maior; 7. Sol menor; 8. Ré menor; 9. Lá maior; 10. Si bemol maior; 11. Si menor; 12. *Follia*, em ré menor (publ. 1705) • Op. 2, *Sonate*, 1 violino e contínuo: 1. Sol menor; 2. Lá maior; 3. Ré menor; 4. Fá maior; 5. Si menor; 6. Dó maior; 7. Dó menor; 8. Sol maior; 9. Mi menor; 10. Fá menor; 11. Ré maior; 12. Lá menor (publ. 1709) • Op. 5, *Sei Sonate* (numeradas correlativamente com o op. 2): 13. Fá maior; 14. Lá maior; 15. Sol menor; 16. Si menor; 17. Si bemol maior; 2 violinos e contínuo; 18. Sol menor, 2 violinos e contínuo (publ. c. 1816-1817) • Op. 13, *Il pastor fido, musette, vielle*, flauta, oboé, violino e baixo contínuo: 1. Dó maior; 2. Dó maior; 3. Sol maior; 4. Lá maior; 5. Dó maior; 6. Sol menor (publ. c. 1737) • Op. 14, *Sei Sonate violoncello solo col basso:* 1. Si bemol maior; 2. Fá maior; 3. Lá menor; 4. Si bemol maior; 5. Mi menor; 6. Sol menor (publ. c. 1740) • 9 Concertos de câmara, a 3-5 partes (todos eles manuscritos).

OBRA VOCAL E CORAL

Árias

43 árias de diversos tipos, cluindo algumas pertencentes óperas.

Obras profanas

Il Mopso a 5 vozes e instrumentos • 24 cantatas diversas • serenatas a 3 vozes e instrumentos • Serenata a 4 vozes

Obras religiosas

Kyrie a 8 vozes • *Gloria*, em maior • *Magnificat*, em sol menor • *Lauda Jerusalem* para coros • *Credidi*, a 5 vozes *Beatus vir*, para 2 coros e instrumentos • *Laudate pueri*, para 2 coros e instrumentos *Laetatus sum*, a 4 vozes e instrumentos • *Laudate Dominum* a 4 vozes e instrumentos • *Nisi Dominus*, contralto, orquestra órgão • *Stabat Mater*, contralto e instrumentos • 2 *Salve Regina* • 14 *vésperas* • 2 motetes 1 voz e instrumentos.

Oratórios

Moyses Deus Pharaonis (171 perdido) • *Juditha triumphans devicta Holofernis barbari* (1716).

MÚSICA DE TEATRO

Óperas

Ottone in Villa (1713; esta data e bem assim as seguintes correspondem à da representação • *Orlando finto pazzo* (1714) *Nerone fatto Cesare* (1715) *L'incoronazione di Dario* (171 • *La costanza trionfante degl'amori e degl'odi* (1716) • *Arsida, regina di Ponto* (1716) *Tieteberga* (1717) • *Scanderbeg* (1718) *Arminda al campo d'Egitto* (1718) • *Teuzzone* (1719) • *La Candace o siano I veri amici* (1720) • *La verità in cimento* (1720) • *Tito Manlio* (1720) • *Tito Manlio* (pasticcio 1720) • *Filippo, re di Macedonia* (1721) • *La Silvia* (1721) *Ercole su'l Termodonte* (172 • *Giustino* (1724) • *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, overo Il Tigrane* (1724) *L'inganno trionfante in amore* (1725) • *Cunegonda* (1726) *La fede tradita e vendicata* (1726) • *Dorilla in Tempe* (1726) • *Ipermestra* (1727) *Siroe, re di Persia* (1727) *Farnace* (1727) • *Orlando* (1727) • *Rosilena ed Oronta* (1728) • *L'Atenaide o sia Gli affetti generosi* (1728) • *Argippo* (1730) • *Alvilda, regina de Goti* (1731) • *La fida ninfa* (1732) • *Semiramide* (1732) *Motezuma* (1733) • *L'Olimpiade* (1734) • *L'Adelaide* (1735 • *Griselda* (1735) • *Bajazet* (1735) • *Ginevra, Principessa di Scozia* (1736) • *Didone* (1737) • *Catone in Utica* (1737 • *Il giorno felice* (1737) *Rosmira* (1738) • *L'oracolo in Messenia* (1738) • *Feraspe* (1739).

Cronologia

Pormenor da Adoração da Sagrada Forma, *de Claudio Coello.*

Retábulo do Convento de Santo Estêvão (Salamanca), de Churriguera.

Retrato do escritor francês Alain-René Lesage (1668-1747).

F. de Salignac de la Mothe de Fénelon, num óleo de Jean Vivien.

Ano	Música	Literatura	Arte
1685	n. J. S. Bach n. Händel n. D. Scarlatti e B. Marcello		Cl. Coello: *Carlos I Adorando a Sagrada Forma*
1686	n. Porpora Lully: *Armida*		
1687	m. Lully		Hardouin-Mansart: Grand Trianon, Versalhes Catedral de Córdoba, México
1688		La Bruyère: *Carateres e Retratos*	Viñas: Torre de Santa Catarina, Valência Tessin: Palácio Real, Estocolmo
1689	Purcell: *Dido e Enéias*		Capela do Rosário, em Tunja (Colômbia)
1690	m. Legrenzi Muffat: *Apparatus musico-organisticus*	Karamsin: *Cartas de Um Viajante Russo*	Começa-se a construir a Catedral do Panamá
1691	Purcell: *King Arthur*		
1692	n. Tartini m. Vitali		
1693	Desmarets: *Dido*		Churriguera: retábulo de Santo Estêvão, Salamanca
1694	n. Daquin m. Purcell Guerau: *Poema armónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*	Academia Francesa: *Dicionário*	Girardon: túmulo de Richelieu Fischer von Erlach: Igreja da Trindade, Salzburgo
1695	Purcell: *A Rainha Indiana*		Fischer von Erlach: Palácio de Schönbrunn, Viena
1696		Fénelon: *L'explication des maximes des saints*	
1697	n. Quantz e Leclair Campra: *Europa Galante*	Perrault: *Contos*	Fischer von Erlach: Palácio de Schwarzenberg, Viena
1698	n. Guarneri		
1699		Fénelon: *As Aventuras de Telémaco*	Verbruggen: púlpito da Catedral de Bruxelas
1700	Corelli: *Sonatas, op. 5* Licteres: *Júpiter e Danae*		Coysevox: *Mercúrio*
1701			
1702			Luca Giordano: afrescos da Capela Tesouro, Nápoles
1703	m. Grigny A. Scarlatti: *Arminio*		Trezzini: Fortaleza de S. Pedro e S. Paulo, S. Petersburgo
1704	n. Graun, Carlos Seixas m. Charpentier		
1705	Vivaldi: *Sonatas,* op. 1		John Vanbrugh: Palácio Blenheim, Oxford
1706	n. Martini m. Pachelbel		
1707	m. Buxtehude		
1708	m. Blow		Ricci: *Virgem com Santos*
1709	n. F. Benda m. Torelli	Lesage: *Turcaret*	Porcelana da Saxônia
1710	n. Pergolesi, Arne, W. F. Bach, Boyce		
1711	n. David Pérez		Dientzenhofer: Igreja de S. Nicolau, Praga
1712	n. Rousseau m. Cabanilles Vivaldi: *L'estro armonico*		
1713	m. Corelli		

Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
	Jaime II (Inglaterra) *Revogação do édito de Nantes*		*1685*
Fontenelle: Entretiens sur la pluralité des mondes			*1686*
Newton: Philosophiae naturalis principia mathematica	*Os húngaros entregam a coroa aos Habsburgos*		*1687*
Locke: *Ensaio sobre a Tolerância*	Revolução «gloriosa» na Inglaterra Guerra da Liga de Augsburgo		1688
	Maria II (Inglaterra) Alexandre VII, papa		1689
Locke: *Dois Tratados sobre o Governo. Ensaios sobre o Entendimento Humano*			1690
Huygens: *Tratado da Luz* Denis Papin: *Memória sobre o Emprego do Vapor de Água*	Inocêncio XII, papa		1691
	Batalha naval de La Hougue		1692
			1693
			1694
Bayle: *Dicionário Histórico e Crítico*			1695
			1696
	Paz de Ryswick Pedro-o-Grande, da Rússia, visita o Ocidente		1697
		Fundação do Stock Exchange	1698
			1699
	Filipe V (Espanha) Clemente XI, papa		1700
	Frederico I (Prússia) Guerra da Sucessão de Espanha		1701
	Ana (Inglaterra)	Primeiro jornal: *The Daily Courant*	1702
Leibniz: *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano*	Fundação de S. Petersburgo Tratado anglo-português de Methween		1703
Newton: *Óptica*			1704
	José I, imperador (Áustria)		1705
	D. João V (Portugal)		1706
	Inglaterra e Escócia formam a Grã-Bretanha		1707
			1708
	Rússia vence a Suécia em Poltava Dispersão das religiosas de Port-Royal	Bartolomeo Cristofori fabrica o primeiro piano	1709
Berkeley: *Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano* Pope: *Ensaio sobre o Criticismo*	Vitórias de Filipe V em Brilhuega e Villaviciosa		1710
Newton: *Análise*	Carlos VI, imperador		1711
	S. Petersburgo, capital da Rússia	Newcomen: bomba elevatória	1712
Fénelon: *Tratado sobre a Existência de Deus*	Frederico Guilherme I (Prússia) Tratado de Utrecht	Darby: fundição de ferro com coque	1713

Ilustração do Tratado da Luz *(1691), de Christian Huygens.*

O czar Pedro I, o Grande, retrato a óleo de Aert de Gelder (1645-1727).

Assinatura do tratado de união entre a Inglaterra e a Escócia, em 1707.

Máquina de Newcomen utilizada para extrair água das minas.

Cronologia

O Embarque para Citera *(1717), de Jean Antoine Watteau (1684-1721).*

Retrato do romancista inglês Daniel Defoé (1660-1731).

Ilustração da primeira edição das Viagens de Gulliver, *de Swift.*

Fachada barroca da Catedral de Santiago de Compostela.

Ano	Música	Literatura	Arte
1714	n. K.F.E. Bach, Gluck e Jommelli		
1715	Vivaldi: *Nerone* Couperin: *Leçons des ténébres*	Lesage: *Gil Blas de Santillana*	Watteau: *A Serenata* Planificação de Karlsruhe, Alemanha
1716			Fischer von Erlach: S. Carlos Borromeo, Viena Ludovice: Convento de Mafra, Portugal
1717	n. Stamitz F. Couperin: *A Arte de Tocar Cravo* Händel: *Water Music*		Watteau: *Os Prazeres da Dança, O Embarque para Citera*
1718	A. Scarlatti: *Il trionfo dell'onore*		Leblond: planificação de S. Petersburgo
1719		Daniel Defoe: *Robinson Crusoé*	Ponte de Toledo, Madrid
1720	n. Agricola		
1721	J.S. Bach: *Concertos Brandeburgueses* D. Scarlatti estabelece-se em Lisboa	Montesquieu: *Cartas Persas*	Gibbs: Igreja de St. Martin-in-the-Fields, Londres Hildebrant: Palácio do Belvedere, Viena
1722	n. Nardini m. Kuhnau F. Couperin: *Concertos Reais* Rameau: *Tratado de Harmonia* J.S. Bach: *O Cravo Bem Temperado (I)*	Daniel Defoe: *Moll Flanders* Ludwig Holberg: *Jeppe de Bierget*	Fachada da Igreja da Companhia, Quito
1723	J.S. Bach: *Paixão segundo S. João*		Fachada do Hotel Matignon
1724	Händel: *Júlio César*		
1725	m. A. Scarlatti Couperin: *Apoteose de Lully*		Cabido de Buenos Aires
1726	n. F. Philidor m. Lalande Vivaldi: *As Quatro Estações* Couperin: *As Nações*	Swift: *Viagens de Gulliver* Academia Espanhola: *Dicionário*	Narciso Tomé: «Transparente» da Catedral de Toledo
1727		Feijoo: *Teatro Crítico Universal*	José de Bada: sacristia da Cartuxa de Granada
1728	n. Piccini	John Gay: *The Beggar's Opera*	Canaletto: *Cena de Veneza*
1729	n. Maldere, Monsigny, o P.e Soler J.S. Bach: *Paixão segundo S. Mateus*		Churriguera: Praça Maior de Salamanca Catedral de Córdoba, Argentina
1730		Marivaux: *Jogo do Amor e do Azar*	
1731	n. Cannabich F. Morera: *146 villancicos*	Prévost: *Manon Lescaut*	
1732	n. Haydn D. Scarlatti: *Sonatas*		Boffrand: Salões do Hotel Soubire Hogarth: *Carreira de Uma Prostituta*
1733	m. Couperin Rameau: *Hipólito e Aricia* Pergolesi: *La serva padrona*		
1734	Händel: *Concerti grossi*		Cuvilliés: Amalienburg, Munique
1735	n. J.C. Bach Rameau: *Les Indes galantes* Händel: *Alcina*		Nicola Salvi: Fontana di Trevi, Roma Hogarth: *Carreira de Um Perdido*
1736	m. Pergolesi e Caldara		Fischer von Erlach: Igreja de Ottobeuren (Suábia)
1737	m. Stradivari Rameau: *Castor e Pólux*	Luzán: *Poética*	Tiépolo: murais de Santa Maria do Rosário, Veneza
1738	Händel: *Xerxes* J.S. Bach: *Missa em si*	Voltaire: *Zaïre*	Fachada do Obradoiro, Santiago de Compostela Início do Palácio Real de Madrid
1739	n. Ditters von Dittersdorf Händel: *Israel no Egito*		Palácio da Granja de S. Ildefonso
1740	n. Paisiello	Johann J. Bodmer: *Tratado Crítico sobre o Maravilhoso em Poesia*	Boucher: *Triunfo de Vénus* Rovira: Palácio do Marquês de Dos Águas, Valência
1741	n. Gretzy Vivaldi: *Juditha triumphans* m. Desmarets, Fux, Vivaldi	Richardson: *Pamela ou a Virtude Recompensada*	Fachada da Catedral de Múrcia

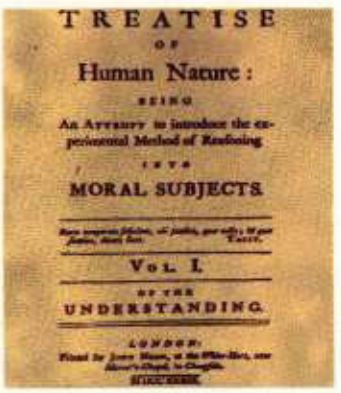
Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Leibniz: *Monadologia*	*Jorge I (Inglaterra)* *Filipe V toma Barcelona*	*Fundação da Real Academia Espanhola*	*1714*
	Luís XV (França)		1715
	França: fundação do primeiro banco do Estado		1716
	Vice-reino de Nueva Granada Belgrado libertada dos turcos		1717
			1718
			1719
	Paz da Haia	Fundação da Academia Real da História (Lisboa)	1720
	Inocêncio XIII, papa Início do atual sistema ministerial e de partidos ingleses		1721
			1722
			1723
	Bento XIII, papa		1724
	Catarina I (Rússia)		1725
			1726
			1727
			1728
			1729
	Clemente XII, papa		1730
		Inauguração do Teatro do Covent Garden, Londres	1731
			1732
Pope: *Ensaio sobre o Homem*	Guerra da Sucessão da Polônia	J. Kay: lançadeira volante	1733
Voltaire: *Cartas Filosóficas*			1734
Linneu: *Systema naturae*		A imperatriz Ana da Rússia funda as escolas de *ballet* imperiais	1735
			1736
			1737
	Revoltas operárias na Inglaterra		1738
	Paz de Belgrado		1739
David Hume: *Tratado sobre a Natureza Humana*	Frederico II (Prússia) Maria Teresa, imperatriz (Áustria) Bento XIV, papa Guerra da Sucessão da Áustria		1740
			1741

Cerco de Barcelona pelas tropas de Filipe V em 1714.

Emblema distintivo dos membros da Real Academia Espanhola.

Retrato do naturalista sueco Carlos de Linneu (1707-1778).



Capa da 1.ª edição do Tratado da Natureza Humana, *de Hume.*

Cronologia

Retrato do ensaísta espanhol Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764).

Uma das 16 gravuras publicadas por Piranesi sob o título de Cárceres.

Jarrão de porcelana de Sèvres, fábrica fundada em 1756.

Laokoon:
oder
über die Grenzen
der
Mahlerey und Poesie.
Mit
beyläufigen Erläuterungen
verschiedener Punkte
der alten Kunstgeschichte;
aus
Gotthold Ephraim Lessing.
Erster Theil.
Berlin,
bey Christian Friedrich Voß.

Capa da primeira edição de Laokoon *(1766), de G. E. Lessing.*

Ano	Música	Literatura	Arte
1742	m. Carlos Seixas Händel: *O Messias*	Young: *Pensamento sobre a Vida, a Morte e a Imortalidade* Feijoo: *Cartas Eruditas e Curiosas*	Boucher: *Diana Saindo do Banho*
1743	n. Boccherini Händel: *Te Deum de Dettingen*	Torres e Villaroel: *Vida, Ascendência, Nascimento, Criação e Aventuras de Torres e Villaroel*	Hogarth: *Casamento à Moda* Neumann: Igreja de Vierzehnheiligen
1744	m. Campra e Guarneri J.S. Bach: *O Cravo bem Temperado (II)*		G. W. von Knobelsdorf: Palacete de Sans-Souci, Potsdam Porcelana de Capodimonte, Nápoles
1745	Rameau: *O Templo da Glória* Rameau: *Platée*		
1746	Gluck: *Hipólito e Aricia*		Tiépolo: *História de Cleópatra e Marco António*
1747	J.S. Bach: *A Arte da Fuga* Händel: *Fireworks Music*		
1748		Smollett: *Aventuras de Roderick Randon* Klopstock: *Messias*	Rastrelli: Igreja de Smolny, S. Petersburgo Palácio de Aranjuez
1749	n. Cimarosa, Vogler m. Clérambault, Destouches		
1750	n. Salieri m. J.S. Bach, Albinoni	Fielding: *Tom Jones*	G. Piranesi: *Cárceres*
1751		Voltaire: *O Século de Luis XIV* Thomas Gray: *Elegia Escrita Num Cemitério*	Cuvilliés: Teatro da Residenz, Munique
1752	n. Clementi Rousseau: *Le Devin du village* David Perez fixa-se em Lisboa	Saint-Simon: *Memórias*	Rastrelli: Palácio de Tsárskoye Seló, S. Petersburgo
1753	n. Delayrac Haydn: *Orfeu*	Goldini: *La Locandiera*	
1754			Rastrelli: Palácio de Inverno, S. Petersburgo Hogarth: *Angariadores de Votos nas Eleições*
1755	n. Viotti		J.C. Bibiena: Grande Teatro de Ópera de Lisboa
1756	n. Mozart	Swedenborg: *Arcanos Celestes* Gessner: *Idílios*	Porcelana de Sèvres
1757	m. D. Scarlatti, Stamitz	Diderot: *O Filho Natural*	Tiépolo: afrescos de Villa Valmarana, Vicenza
1758		J. F. de Isla: *Fray Gerundio*	
1759	m. Händel e C.H. Graun Haydn: *1.ª Sinfonia*	Voltaire: *Cândido*	Porcelana do Buen Retiro
1760	n. Cherubini J. Herrando: *18 Minuetos*	Diderot: *A Religiosa* Sterne: *Vida e Opiniões de Tristram Shandy*	
1761	Telemann: *D. Quixote*	Rousseau: *Júlia ou a Nova Heloisa*	
1762	Gluck: *Orfeu* n. Marcos Portugal	Gozzi: *Turandot*	Tiépolo: murais do Palácio Real, Madrid Gabriel: Petit Trianon, Versalhes
1763	n. Méhul	Macpherson: *Poemas de Ossian*	«Salão de porcelana», Palácio de Aranjuez
1764	m. Rameau, J. M. Leclair, Mattheson Monsigny: *Rose et Colas*	Walpole: *O Castelo de Otranto*	Panteão de Homens Ilustres, Paris Porta de Alcalá, Madrid
1765		Th. Percy: *Poesia Inglesa Antiga*	Fragonard: *Mulheres Tomando Banho*
1766		Goldsmith: *O Vigário de Wakefield* Lessing: *Laokoon*	Fragonard: *O Baloiço* Falconet: monumento equestre de Pedro-o-Grande
1767	n. o compositor brasileiro José Maurício Rousseau: *Dicionário de Música* Gluck: *Alceste*	Christoph Martin Wieland: *Agathon*	
1768	Rodríguez de Hita: *Zarzuelas*		
1769	Monsigny: *O Desertor*		

Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
	Carlos VII, imperador		1742
D'Alembert: *Tratado de Dinâmica*			1743
			1744
	Francisco I, imperador Paz de Dresden		1745
Diderot: *Pensamentos Filosóficos* Condillac: *Ensaio sobre a Origem dos Conhecimentos Humanos*	Fernando VI (Espanha)		1746
	Independência do Afeganistão		1747
Montesquieu: *O Espírito das Leis* David Hume: *O Entendimento Humano*		Descobrimento de Pompéia	1748
Buffon: *História Natural*	Paz de Aix-la-Chapelle França: intervenção nos bens ecle-		1749
Rousseau: *Discurso sobre as Ciências e as Artes*		John Breitkopf imprime partituras musicais por meio de letras móveis (Leipzig)	1750
Vários autores franceses: *Enciclopédia*			1751
		Franklin inventa o pára-raios	1752
Linneu: *Species plantarum*			1753
Condillac: *Tratado das Sensações* Rousseau: *Discurso sobre as Origens da Desigualdade*	Abolição da tortura por Frederico II, o Grande		1754
Euler: *O Cálculo Diferencial*	Terramoto de Lisboa	Fundação da Universidade de Moscou	1755
Edmund Burke: *Reivindicação da Sociedade Natural* Ribeiro Sanches: *Tratado da Conservação da Saúde dos Povos*	Guerra dos Sete Anos Portugal: Pombal, primeiro-ministro		1756
	Vitória inglesa em Plassey		1757
Helvetius: *Do Espírito* Quesnay: *Quadro Econômico*	Clemente XIII, papa	Publica-se o primeiro manual de guitarra na Inglaterra	1758
	Carlos III (Espanha) Os ingleses tomam Quebec Portugal: Expulsão dos jesuítas	Fundação do British Museum	1759
	Jorge III (Inglaterra) Os ingleses tomam Montreal	Franklin aperfeiçoa a harmônica de vidro	1760
	Abolição do tráfico de escravatura em Portugal (metrópole)		1761
Rousseau: *O Contrato Social, Emílio*	Catarina II, a Grande (Rússia)		1762
Voltaire: *Tratado da Tolerância*	Os ingleses impõem-se na Índia	Instrução primária obrigatória na Prússia	1763
Voltaire: *Dicionário Filosófico* Winckelmann: *História da Arte Antiga*			1764
	Inglaterra: Lei do Selo	Torno de fiar de Hargreaves	1765
	Espanha: motim de Esquilache		1766
	Argentina: expulsão dos jesuítas	Arkwright: torno de fiar hidráulico	1767
Euler: *O Cálculo Integral* Quesnay: *Fisiocracia*	1.ª Guerra Russo-Turca	Cook inicia a sua 1.ª volta ao mundo	1768
	Clemente XIV, papa	Watt: máquina de vapor	1769

Mosaico de Pompéia (século I a.C.), do mosaicista grego Dioscórides.

A experiência de Franklin: a chave, o papagaio e o raio.

Retrato do rei Carlos III, da autoria de Anton Raphael Mengs (1728-1779).

Máquina a vapor construída pelo engenheiro inglês James Watt.

Capítulo 9

O momento musical anterior a Bach

Em 1685, ano em que nasceu Johann Sebastian Bach, a arte musical barroca, que, segundo a opinião mais comum, se iniciara por volta de 1600, estava no seu momento culminante. Embora a sua eclosão tivesse sido quase simultânea em vários países, foi a Itália que lhe deu a configuração que iria ser decisiva e que lhe imprimiu uma força avassaladora.

Itália

A *Camerata* do conde Bardi em Florença, com a invenção da nova melodia e do «recitar cantando», que conduziriam nada menos do que à criação da *ópera;* as experiências acústicas, harmônicas e melódicas dos dois Gabrieli em Veneza; o revolucionário conceito de *acompanhamento contínuo*, de Viadana — ou, para sermos mais exatos, a sua sistematização; a criação do *oratório* em Roma por Emilio dei Cavalieri e o seu posterior desenvolvimento por Carissimi, e, acima de tudo, a figura gigantesca de Claudio Monteverdi (1567-1643) são os principais marcos que assinalam os caminhos que a música iria percorrer ao longo do século XVII e mesmo depois.

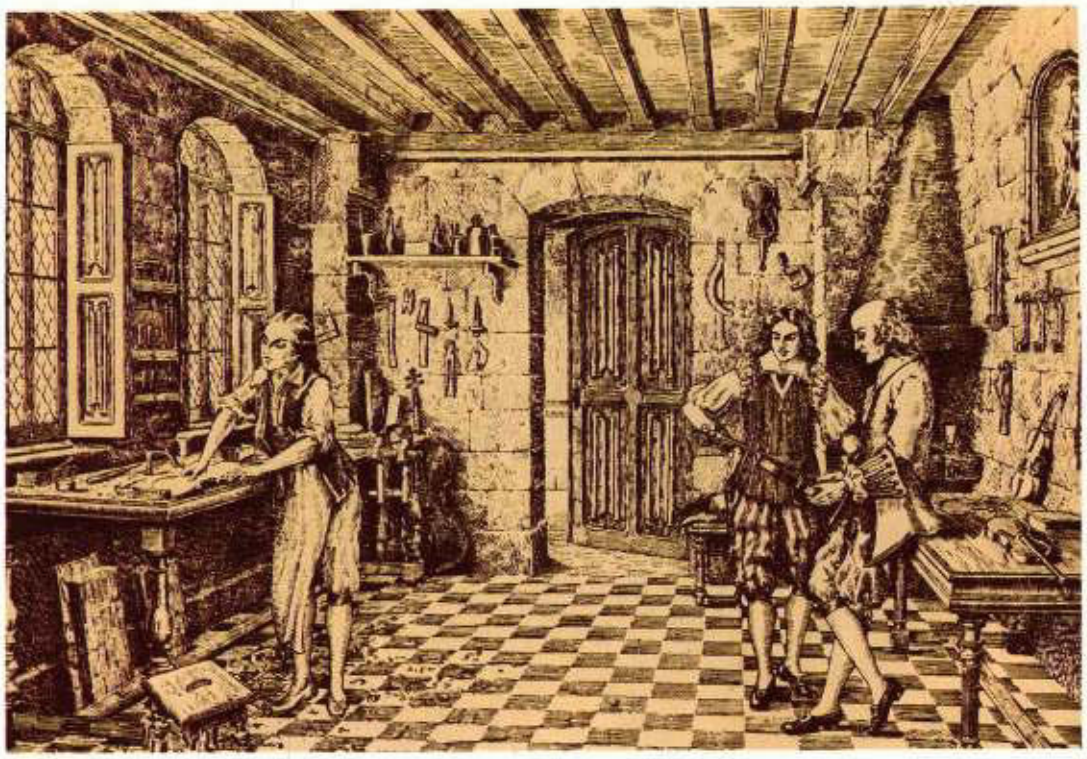
A Itália exerceu ainda a sua influência noutro campo, talvez de alcance mais profundo do que as suas conquistas na música vocal: o da música instrumental.

Desde meados do século XVI, a Itália tinha sabido dar uma orientação pessoal ao recém-inventado violino. Graças a construtores como Gasparo da Salò («Bertolotti») (1540-1609), de Brescia, e Andrea Amati (c. 1510-c. 1578), de Cremona, e sobretudo os seus sucessores Antonio (c. 1540-c. 1600), Girolamo (1561-1630) e Nicola (1596-1684), e aos grandes mestres Antonio Stradivari (c. 1644-1737) e Giuseppe Guarneri (1698-1744), o violino alcançou possibilidades técnicas e expressivas que o converteram no instrumento ideal para veicular as novas idéias musicais. Como se sabe, a arte cremonense da construção de violinos nesses séculos não foi superada nem sequer igualada, não obstante as numerosas tentativas feitas no sentido de imitar aqueles instrumentos maravilhosos.

O instrumento criou o intérprete. E os dois juntos criaram uma música nova, ou melhor, um novo mundo

Arquivo Salvat

Na Alemanha posterior à Guerra dos Trinta Anos, a música converteu-se numa maneira agradável de passar os serões sociais, quer da alta burguesia e aristocracia, quer do povo simples. Foram freqüentes na época as famílias de músicos — e, para mais, de músicos notáveis, como a de Bach.



Bettmann Archive

O violino, inventado na primeira metade do século XVI, alcançou o máximo grau de perfeição com Antonio Stradivari (em cima), que construiu cerca de 2000 instrumentos, entre violinos, violoncelos e violetas. À esquerda: gravura de uma oficina de construção de violinos.

musical. Devido a isso, a técnica e a estética da interpretação avançaram a passos de gigante, dando origem a uma nova forma de compor música para violino, o qual em Itália se converteu no «rei dos instrumentos».

Nos princípios do século XVII houve ainda na Itália um segundo acontecimento de conseqüências transcendentes para o futuro da música: a nova arte do canto — que tinha sido, se não iniciada, pelo menos sistematizada por Giulio Caccini (c. 1550-1618), e fora mais tarde aperfeiçoada por Luigi Rossi (c. 1597-1653), pelo seu discípulo Atto Melani (1626-1714) e por tantos outros, e a que se deu o nome significativo de *bel canto* («canto belo») — exerceu uma forte influência nos intérpretes de violino, que tentaram imitar a expressividade e a flexibilidade da voz humana. Mas deu-se também o fenômeno inverso: a incomparável técnica do violino, com as suas quase ilimitadas possibilidades de executar vertiginosas melodias, arpejos, trilos, etc., fez que, por sua vez, os cantores procurassem rivalizar com tais acrobacias técnicas.

Os resultados foram maravilhosos. A música instrumental e a vocal alcançaram, tanto no domínio da composição como no da interpretação, níveis que, alguns anos antes, teriam parecido inacessíveis.

Em 1685, quando Bach nasceu, fazia três anos que tinha morrido o grande compositor de melodias líricas Alessandro Stradella (1644-1682), enquanto Alessandro Scarlatti (1660-1725) iniciava a sua enorme produção de óperas, cantatas, etc. No que se refere à música instrumental, concretamente à de violino, estavam na fase mais fecunda da vida os dois grandes compositores Arcangelo Corelli (1653-1713) e Giuseppe Torelli (1658-1709). Em 1685, Antonio Vivaldi tinha 7 anos.

Por outro lado, a música de tecla, quer de órgão quer de cravo, tinha-se também desenvolvido bastante. O novo estilo havia sido iniciado por Frescobaldi (1583-1643), organista da basílica vaticana desde 1608, que introduziu as novas idéias estéticas na música de órgão. Entre os seus alunos mais notáveis, deve mencionar-se Johann Jakob Froberger (1616-1667), que estudou com o grande mestre romano desde 1637 a 1641 e que depois levou para a Alemanha as suas geniais inovações. Entre os sucessores de Frescobaldi, teve particular importância Bernardo Pasquini (1637-1710): embora fosse organista de profissão — também em Roma, como Frescobaldi, cuja memória ainda ali se mantinha muito viva —, a sua principal contribuição para a história da música consistiu em aplicar os postulados estéticos do barroco ao cravo, fundando a grande escola cravística italiana, que alcançou o máximo grau de esplendor com o italiano semiespanholizado Domenico Scarlatti (1685-1757), rigorosamente contemporâneo de Bach. A estética cravística dos dois músicos foi muito diferente: Scarlatti seguiu exclusivamente os princípios de composição italianos, sem conhecer, ou pelo menos sem assimilar, qualquer corrente estrangeira, enquanto Bach conheceu tudo — não só estudou Frescobaldi profundamente como copiou, pelo seu próprio punho, muitas das suas obras de órgão — e tudo assimilou.

França

Em França, a música teve uma evolução estética muito distinta: é verdade que, pouco depois de ser nomeado ministro de Luís XIII, o onipotente cardeal Mazarino (1602-1661) chamou para Paris cantores italianos que, entre outras óperas, representaram: em 1645, *La finta pazza*, de Francesco Sacrati (1605-1650); em 1646, *Egisto*, de Francesco Cavalli (1602-1676); em 1647, *Orfeu*, de Luigi Rossi (1598-1653), etc. Mas a reação francesa contra a ópera italiana foi muito intensa e ganhou forma nas iniciativas do poeta Pierre Perrin (c. 1620-1675), que, em colaboração com o compositor

Robert Cambert (c. 1627-1677), levou à cena, em 1659 *La Pastorale d'Issy*, considerada a primeira ópera francesa, e em 1669 obteve de Luís XIV o privilégio de fundar um teatro de ópera francês, inaugurado em 1761. Esse teatro malogrou-se, em parte devido às manobras daquele que seria o verdadeiro fundador da ópera francesa, e inclusive do novo tipo de música vocal francesa, o italiano Gian Battista Lulli. Nascido em Florença em 1632, Lulli foi levado para Paris quando contava apenas 14 anos, a pedido de uma princesa que queria «um pequeno italiano» para conversar nessa língua, que estava a aprender. E em França ficaria o resto da vida, naturalizando-se francês em 1661 e mudando o nome original para Jean-Baptiste Lully ou fazendo que lhe chamassem simplesmente «Monsieur de Lully». A partir de 1672, uma vez eliminado Perrin, Lully foi, até à sua morte, ocorrida em 1687, o árbitro incontestado da cena lírica francesa, criando uma verdadeira arte lírica nacional e até um novo tipo de música vocal e instrumental.

A grande obra de Lully foi continuada pelos seus sucessores, entre os quais se devem salientar André Campra (1660-1744), André Cardinal Destouches (1672-1749) e, sobretudo, Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

Uma das características mais pessoais da ópera francesa — pelo menos de um tipo muito usado de ópera francesa — consistiu na inclusão das danças da corte. Não menos importante, e também não menos pessoal, foi o desenvolvimento da música para instrumentos de tecla, quer o órgão, quer o cravo. O fundador desta escola foi o organista Jean Titelouze (1563-1633), a quem se seguiram Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), seu discípulo Jean-Henri d'Anglebert (1628-1691) e, acima de tudo, François Couperin *«Le Grand»* (1668-1733) e Jean-Philippe Rameau.

O estilo francês de música para tecla, nomeadamente o de música de cravo, difere muito do italiano: é mais lírico, rico em fantasia e com uso abundante de ornamentos.

Alemanha e Inglaterra

Por último, na Alemanha tinha-se criado uma arte musical inteiramente original, derivada da fusão da influência de várias escolas européias, sobretudo da italiana, da francesa e — um pouco mais distante no tempo, mas de grande transcendência — da inglesa dos «virginalistas» dos finais do século XVI e primeiro terço do século XVII.

A influência italiana foi particularmente intensa: Heinrich Schütz (1585-1672) estudou em Veneza com Giovanni Gabrieli, um dos iniciadores do barroco italiano. Este achou-o tão dotado que, antes de morrer, lhe entregou o seu anel, como símbolo de que o considerava o herdeiro da sua mensagem artística. Jakob Froberger, que já aqui mencionamos, foi da Áustria a Itália para, durante quatro anos, estudar com Frescobaldi. Froberger exerceu grande influência em Johann Pachelbel (1653-1706), que, por sua vez, não só conheceu o pai de Bach como foi professor de Johann Christoph, irmão mais velho e professor de Johann Sebastian.

Museu de Belas Artes, Dijon/Arquivo Salvat

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) — à esquerda, num retrato de Jacques Aved — pode ser considerado o continuador mais importante da nova concepção do teatro lírico implantada por Lully em França. Embora a primeira obra de Rameau fosse estreada em 1733, quando o compositor já contava 50 anos, a partir desta data e até 1757 foram numerosas as tragédias líricas, as óperas-ballet e as pastorais que estreou à razão de duas ou três por ano.

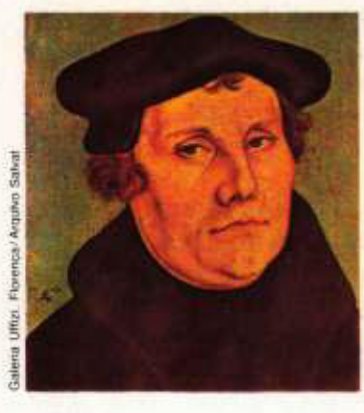
A influência francesa foi menor, embora também muito importante.

Quanto à influência inglesa, também foi transcendente, apesar de indireta. Na segunda metade do século XVI e primeiro terço do XVII, a Inglaterra conhecera um maravilhoso florescimento musical com os virginalistas — geração de compositores para virginal, nome dado na Inglaterra a um instrumento que corresponde ao cravo ou à espineta.

A música destes compositores ingleses causou uma profunda impressão em Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), exercendo sobre ele uma influência decisiva. Por seu turno, Sweelinck foi, graças aos seus numerosos discípulos, principalmente Samuel Scheidt (1587-1654), o iniciador da grande escola germânica de órgão — seria mais correto classificá-la de nórdica, na medida em que intervieram na sua formação e desenvolvimento artistas de várias nações — e que, por meio de Dietrich Buxtehude (c. 1637-1707), se liga diretamente a Bach.

A Reforma de Lutero

Se não se pode compreender a vida e obra de Bach sem uma referência, à situação da música na Europa por volta de 1685, mais difícil é ainda entendê-las sem conhecer de algum modo a teologia luterana e a ordenação do culto nas igrejas da região onde Bach viveu e, é claro, o papel que a música desempenhava nas cerimônias eclesiásticas. É também indispensável



Galeria Uffizi, Florença/Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Martinho Lutero, por Cranach-o-Velho. À direita: capa da primeira edição da sua tradução da Bíblia.

conhecer, nem que seja só esquematicamente, a organização musical das cortes e cidades alemãs da época.

A reforma promovida por Martinho Lutero (1483-1546) pretendia devolver à Igreja a pureza primitiva. Fixando-nos exclusivamente no aspecto que aqui nos interessa, diremos, antes de mais, que a sua primeira obra importante de caráter litúrgico foi a *Ordenação do Culto Público* (*Von Ordnung Gottisdiensts ynn der Gemeyne*, 1523). Escreveu-a para contestar as drásticas reformas de Andreas Rudolf Bodenstein Karlsdadt (c. 1480-1541), que incluíam como um dos pontos fundamentais a supressão das missas «privadas» durante os dias de semana, sem que qualquer outro ato as substituísse, pelo que em Wittenberg as igrejas permaneciam encerradas durante toda a semana, abrindo apenas aos domingos.

Lutero estabeleceu a «Palavra de Deus» como principal elemento do «serviço» e estipulou normas para a celebração de matinas e vésperas em cada dia, com a leitura da Sagrada Escritura e a sua explicação por meio de uma homilia. Entre os vários preceitos relativos ao canto, destaca-se o seguinte: «Conservem-se os cânticos das missas e vésperas dos domingos, porque são muito bons e tirados da Sagrada Escritura. Mas o seu número pode aumentar ou diminuir. Todavia, a seleção de cânticos e salmos para o serviço diário matutino ou vespertino será da competência do pastor e pregador.»

Ainda em 1523, Lutero publicou outras das suas obras litúrgicas fundamentais, a *Formula Missae et Communionis pro Ecclesia Vuittembergensi*, que foi escrita a pedido do bispo Nicholas Hausmann (1478/79-1538). Lutero escreveu esta *Formula Missae* em latim mas, no ano seguinte, Paul Speratus publicou em Wittenberg uma tradução alemã.

Na *Formula Missae*, Lutero mantém ainda grande parte do *Ordo Missae* do *Missale Romanum*, embora introduzindo-lhe muitas alterações, supressões e inovações. Entre elas, merecem ser citadas a abolição do Ofertório e, acima de tudo, a negação absoluta e radical do caráter de sacrifício da missa, o que implica uma concepção inteiramente nova do ato de culto mais importante do cristianismo. Contém, além disso, palavras muito duras contra o caráter sacrificial da missa. Pelo contrário, admite, embora com algumas modificações, os cânticos tradicionais do *Ordinarium Missae* — *Kyrie*, Glória, Credo, *Sanctus*, *Agnus Dei* — e os fundamentais do *Proprium Missae*. Mas dá uma grande liberdade ao bispo para que estas partes possam ser substituídas por *lieder* em alemão (segundo este conceito de Lutero, a missa era toda em latim).

A missa alemã

Muito diferente foi a atitude que revelou em *Missa Alemã e Ordenação do Culto Divino (Deudsche Messe und Ordnung Gottisdiensts)*, conhecida geralmente por *Deutsche Messe*, modernizando a ortografia. Já na *Formula Missae* Lutero expressara repetidas vezes a idéia de conseguir uma reforma mais profunda da missa do que aquela que então propugnava. Nos anos — poder-se-ia dizer nos meses — seguintes, multiplicaram-se as missas em alemão, o que gerou uma grande confusão. Daí que muitos seguidores pedissem a Lutero que definisse uma ordem geral para a missa em alemão. Várias vezes, e em diversos escritos, manifestara o reformador aprovar a missa em alemão, mas mostrava-se contrário à solução encontrada para a música que, de um modo geral, consistia em dar um texto alemão às melodias gregorianas, ou latinas em geral, até então usadas. Em *Contra os Profetas do Céu* (1524) escreveu: «De boa vontade gostaria de ter uma missa alemã já hoje. Estou-me ocupando dela. Mas gostaria acima de tudo que tivesse um caráter verdadeiramente alemão. Porque traduzir o texto latino e conservar as melodias latinas não é o ideal, embora mereça a minha aprovação. Pois tal como o texto, as melodias, os acentos, cadências e maneira de interpretar, tudo deve nascer da língua materna e do seu modo de ser.»

A música litúrgica luterana

Para resolver aquilo que poderíamos designar por «problema musical», chamou para Wittenberg dois grandes músicos seus amigos: Conrad Rupsch (c. 1475-1530), mestre de capela da corte da Saxônia em Torgau, e Johann Walter (1496-1570), que já havia sido colaborador de Lutero e prestava serviço na mesma capela, e que viria a ser quem mais profundamente influiria na configuração da música litúrgica luterana.

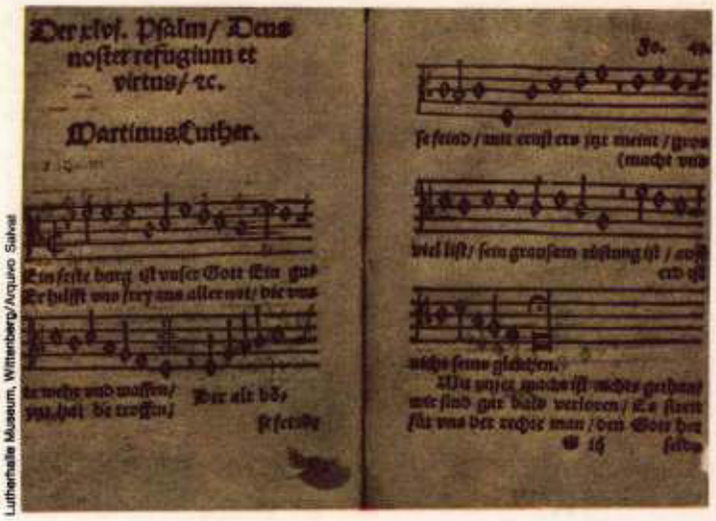
A tendência geral da *Deutsche Messe* era que as partes que tradicionalmente cabiam ao coro ou *Schola* — Intróito, Gradual, Credo, *Sanctus*, *Agnus Dei*... (ficavam abolidos não só o Ofertório, que já fora anteriormente suprimido, mas também a Comunhão) — passassem a ser interpretadas pelo povo. O Gradual ficava reduzido a um *lied*, enquanto, por sua vez, o Credo e o *Sanctus* eram substituídos por *lieder*, sempre em alemão, naturalmente.

Lutero, contudo, não pretendeu nunca estabelecer uma forma rígida de missa, tendo antes deixado uma grande liberdade às comunidades individuais.

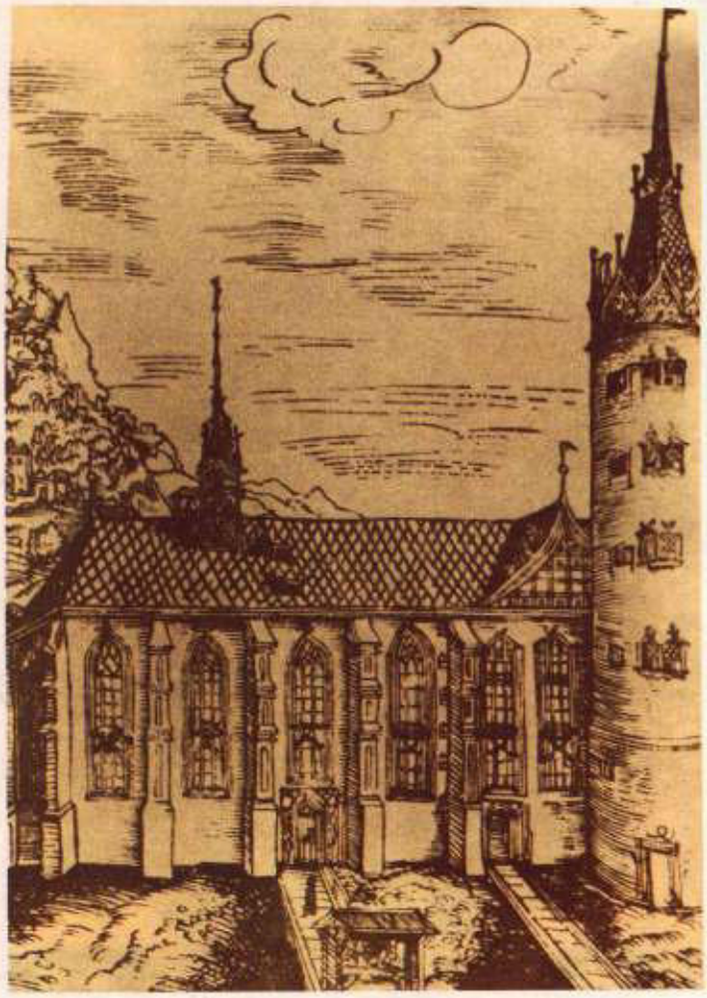
Como é óbvio, a pregação da «Palavra de Deus» continuava a ser, ainda com mais razão do que nas ordenações litúrgicas anteriores, a base e o centro de qualquer celebração. E, com a pregação, o canto.

Na base do canto estava o *lied*, que não foi uma invenção de Lutero nem dos seus colaboradores, mas que existia há séculos. O *lied* mais antigo que se conhece é o denominado *Freisinger Petruslied*, composto, ao que parece, para a consagração da igreja de S. Pedro de Freisingen, no tempo do bispo Erchambert (836-854?). Este *lied* consiste na sucessão de estrofes em alemão, no fim de cada uma das quais se repete, como se fosse um estribilho, *Kyrie eleison, Christie eleison*. No manuscrito estão também indicadas as notas musicais, o que prova que se tratava de um texto cantado.

A partir do século XII, multiplicam-se os testemunhos escritos que descrevem a prática do *lied* em alemão e os textos musicais, pelo que sabemos exatamente como eram esses *lieder*.

A princípio, as suas melodias eram as gregorianas, que o povo foi transformando pouco a pouco, adaptando o ritmo e a métrica à idiossincrasia da língua alemã. Assim, por exemplo, dois dos *lieder* mais famosos — muito utilizados por Bach —, *Christ ist erstanden* e *Nun bie-*

Lutherhalle Museum, Wittenberg/Arquivo Salvat

Martinho Lutero, que possuía grandes conhecimentos de música, reuniu num livro de cânticos — para melhor compreensão por parte dos fiéis — traduções e adaptações para alemão de hinos e salmos latinos.



A cidade alemã de Wittenberg (à direita: gravura da Igreja de Todos os Santos) foi o centro nevrálgico da reforma protestante. Foi nas portas da igreja do castelo desta cidade que, em 1517, Martinho Lutero tornou públicas as suas célebres 95 teses.

ten wir den Heilingen Geist, são adaptações, respectivamente, das seqüências *Victimae paschali laudes* e *Veni Sancte Spiritus,* compostas no século XII sobre texto e melodia gregorianos. Não é por acaso que se designavam e continuam a designar estes cânticos e todos os compostos anteriormente pelo nome que se dá em alemão ao canto gregoriano: *coral.*

Lutero tinha um grande apreço pela música: escreveu vários opúsculos musicais e dedicou a esta arte as frases mais encomiásticas. Além de um grande conhecedor de música, era também um bom compositor.

Já anteriormente se disse que, na *Formula Missae,* Lutero autorizava os *lieder* ou *corais* em alemão. Esta nova prática, baseada no material histórico existente, mas que deixava uma porta aberta às novas composições, teve realização imediata numa série de publicações destes cânticos. Só em 1524 apareceram quatro.

A primeira foi o *Achtliederbuch* («Livro de Oito Cânticos»), publicado nos fins de 1523 ou princípios de 1524, em Nuremberg (embora na capa conste Wittenberg, certamente para lhe dar mais autoridade, por ser esta cidade a sede da reforma luterana). Mas a primeira publicação de cânticos da nova Igreja foi o *Geystliche Gesangk Buchleyn* («Livrinho de Cânticos Espirituais»), cuja preparação Lutero confiou a Johann Walter e que foi editado em Wittenberg no verão de 1524.

Nele ficou estabelecido o novo tipo de música religiosa, que permaneceria substancialmente inalterado. Fizeram-se várias edições deste livro, nas quais se foi ampliando o seu conteúdo. Seguiram-se-lhe numerosas coleções a que foi dado o nome genérico de *Kirchenlieder* («cânticos ecleciásticos»).

Estes cânticos não se diferenciavam basicamente dos corais que chegariam a Bach e aos nossos dias: textos estróficos, em regra de conteúdo devoto, com melodias solenes, figurações de um modo geral de nota por parte do compasso, rigorosamente tonais, quase sempre belos e de caráter singularmente religioso. Podiam ser cantados a uma só voz por toda a congregação dos fiéis ou com harmonizações, normalmente a quatro vozes, ainda que também haja algumas a três e a cinco vozes para o coro; neste caso, a melodia aparecia a princípio na voz de tenor, embora mais tarde se passasse para a de soprano ou voz superior.

Ao longo do século XVI e durante todo o XVII, essas coleções, que habitualmente se denominavam *Liederbuch* ou *Gesangbuch* («Livro de Cânticos»), multiplicaram-se em grande número. A mais monumental é a recompilação realizada por Michael Praetorius (c. 1571-1621), que tem por título *Musae Sioniae* e foi publicada em quinze volumes, entre os anos de 1605 e 1611.

No longo período que vai de Lutero aos finais do século XVII, a música religiosa protestante e até a própria liturgia sofreram alterações tão profundas que, inclusive em aspectos importantes, algumas delas eram contrárias às normas peremptórias de Lutero.

música Bra. - Port. - 25

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

O papel decisivo do órgão e do coral

Sobre o uso do órgão, o reformador escrevera categoricamente: «*Organa, vero, ad missam non debent adhiberi.*» No entanto, o órgão em breve passou a constituir um dos elementos fundamentais da música no culto protestante. E mais: graças a este culto e ao uso que nele se fez do órgão, foi possível essa maravilhosa escola organística germânica, que alcançou o ponto mais elevado precisamente com Bach.

Como já referimos, o iniciador desta escola foi o holandês Jan Pieterszoon Sweelinck. Sweelinck vivia numa região onde predominava o calvinismo, que era muito mais rígido que Lutero no que diz respeito à aceitação da música no culto. Sweelinck foi, pois, o primeiro a reagir contra essa situação. Os seus esforços foram decisivos para o futuro do coral organístico. Aplicou ao coral protestante a técnica de variação ornamental que aprendera com os virginalistas ingleses, mas deu-lhe formas totalmente novas e pessoais. Os seus *Die Choralvariationen* destinavam-se não a atos de culto mas sim a práticas devocionais que se celebravam na igreja. Não tardaram, porém, a fazer parte do culto oficial. Ainda que Samuel Scheidt tenha sido o discípulo mais notável de Sweelinck, este teve muitos outros que, embora não passassem à história, foram os que de fato divulgaram a arte das variações corais pelo Norte da Alemanha. Entretanto, no Sul fazia-se sentir a influência italiana, sobretudo da escola de Frescobaldi, cheia de fantasia.

As duas escolas, a nórdica e a meridional, fundir-se-iam, mais tarde, numa síntese perfeita, em Bach.

O coral desempenhou igualmente um papel determinante no desenvolvimento da música vocal protestante. Nas suas primeiras tentativas de reformar o culto, Lutero sugeriu, como já vimos, a inclusão de alguns *lieder* alemães na missa, em vez dos cânticos tradicionais em latim. Em breve, esses cânticos alemães, tecnicamente bem feitos e de caráter popular, se converteram numa parte fundamental da liturgia protestante, que passou a articular-se em três partes ou elementos considerados essenciais: a leitura da Bíblia, o sermão e o canto. Quando, a partir do começo do século XVII, o desenvolvimento da arte musical trouxe consigo a introdução de novas formas e estilos vocais e instrumentais, a música veio a adquirir, se não uma maior importância, pelo menos um significado diferente.

A influência italiana tornou-se de novo evidente, não só através dos músicos alemães do Sul mas também dos do Norte, por meio de Heinrich Schütz, já aqui citado. A cantata italiana — que, incialmente, significava apenas uma «cantata de câmara», constituída por uma sucessão de recitativos e árias — foi integrada na liturgia protestante com outros nomes, sobretudo o de *Kirchenstück* («peça de igreja»), mas continuando a caracterizar-se por uma sucessão de recitativos e árias. Todavia, o coral não podia deixar de fazer sentir a sua importância determinante e, dentro de pouco tempo, passou a ser habitual começar ou terminar — ou ambas as coisas — o *stück* ou cantata com um coral.

Estas composições eram colocadas entre a leitura do Evangelho e o sermão; quando se tornaram mais longas, deixou-se a segunda parte para depois do sermão. E como as leituras evangélicas dos domingos se articulavam em vários ciclos litúrgicos — Advento, Natal, Quaresma, Páscoa, tempo depois do Pentecostes —, e estavam definidas com precisão, as cantatas versavam, em regra, sobre o tempo do Evangelho de cada domingo, embora usufruíssem de grande liberdade no campo poético e no da composição para comentar o texto evangélico. Precisamente devido à articulação cíclica dos tempos litúrgicos e dos Evangelhos e, por conseguinte, das cantatas, foram muitos os compositores que, tal como Bach, escreveram ciclos completos de cantatas.

Além da «missa» ou «serviço matutino», havia também as «vésperas» ou «serviço vespertino» e os «atos de devoção» *(Andachten)*. Em todos eles a música desempenhava um papel importante.

Bach viveu numa região onde predominava uma forma de interpretar e viver o luteranismo chamada «pietista». Entre as suas características, sobressai uma devoção intensa e afetuosa por Jesus Cristo, vivida não só na igreja como em casa e na vida diária, alimentada pela leitura da Bíblia e de livros de devoção, e, nas pessoas de cultura superior — como era o caso de Bach —, inclusive por tratados teológicos ou especulativos.

A organização musical da Alemanha

Por último, há que fazer uma referência à organização musical da Alemanha protestante no tempo de Bach, ou pelo menos da região onde ele viveu. As três categorias principais de tal organização eram — usando os termos alemães — a *Hausmusik*, a *Kirchenmusik* e a *Hofmusik*, música familiar, eclesiástica e da corte. Uma variante da *Hausmusik* e da *Hofmusik* era a *Kammermusik;* semelhante à *Hofmusik* era a *Stadtmusik* ou música da cidade.

A *Hausmusik* era a base de tudo: a música era aprendida e *vivida* em casa, no ambiente familiar. Naturalmente, havia escolas de música, dependentes das «cantorias» das igrejas principais, mas o pilar fundamental da aprendizagem era aquilo a que poderíamos chamar o ensino «privado». Para nos centrarmos em Bach, vejamos o que conta sua mulher, Anna Magdalena, na sua *Pequena Crônica*, a que tantas vezes iremos recorrer:

«Em casa, fazíamos música em todos os momentos livres e em todas as festividades, e as longas noites de inverno pareciam-nos suaves quando o fogo crepitava e as velas derramavam a sua luz sobre a partitura de uma cantata ou de um quarteto. Por vezes, compareciam alguns amigos de Sebastian com o violino ou o oboé debaixo do braço. Mas só com a família podíamos formar um quarteto e dar um concerto sem necessidade de qualquer ajuda exterior. A filha mais velha de

O órgão, nascido com o nome de organa hydraulica *no século III a. C., na Grécia, onde desempenhou um papel importante nas representações profanas, só alcançou o seu momento de máximo esplendor no século XVIII, quando se converteu num dos elementos fundamentais da música no culto protestante.*

Sebastian, Katharina Dorothea (nascida do seu primeiro casamento), tinha uma voz suave e agradável e eu própria possuía uma voz de soprano muito límpida, como Sebastian disse uma vez numa carta a um amigo. Friedemann e Emanuel tinham um grande talento musical, como demonstraram na idade madura, e todos nós — mesmo quase até as crianças mais pequenas — sabíamos ler todo o tipo de música sem a menor dificuldade. Teria sido muito estranho se assim não fosse, uma vez que ele era o pai e até o ar que se respirava em casa era música.»

Como é evidente, nem todas as casas eram como a de Bach, mas a cena descrita por Anna Magdalena pode dar uma idéia do que acontecia em muitas famílias.

Quanto à *Kirchenmusik*, já falamos sobre ela. E, no que toca à *Hofmusik* e à *Stadtmusik*, convém ter em conta, antes de mais, o grande número de condados, ducados e principados em que estava dividida a Alemanha. Alguns eram tão pequenos que, embora teoricamente todas as cortes tivessem músicos, havia grandes diferenças entre elas no que diz respeito ao número deles e, por conseguinte, à constituição da *Hofkapelle* ou capela de música da corte. Mais: nas cortes mais modestas, que não tinham possibilidades de dispor de uma capela completa, mas sim apenas de uns quantos músicos — talvez só o *Hoforganist*, para solenizar o culto dominical na capela do palácio, ou um pequeno conjunto instrumental, que fazia *Kammermusik* com maior ou menor regularidade —, estes exerciam também outras funções no palácio: guarda-livros, ajudante de câmara, etc.

O mesmo se poderia dizer acerca das cidades e da *Stadtmusik:* existiam as cidades ricas e populosas como Leipzig, que se podiam permitir ter uma organização musical completa, e havia outras tão pequenas que quase só podiam dispor de alguns *Stadtpfeiffer* (trombeteiros), que, por esse ofício lhes ocupar muito pouco tempo, desempenhavam outros cargos, quer na organização municipal quer fora dela.

No topo da organização musical de cada corte estava o *Kapellmeister* ou mestre de capela, que dependia diretamente da administração do palácio e a quem cabia a responsabilidade última da música, bem como a composição de tudo o que tivesse de ser interpretado. Em segundo lugar, encontrava-se o *Konzertmeister*, que equivalia aproximadamente ao nosso «concertino», mas que também dirigia o conjunto instrumental. Abaixo deste, estavam o *Hoforganist* e os *Hofmusiker* e *Kammermusiker*.

Nas cidades, o vértice da pirâmide musical era constituído pelo *Kantor*, que tinha a seu cargo não só a composição e direção da música da igreja ou igrejas da cidade — o que poderíamos designar por música «oficial da cidade» (cantatas por ocasião de solenidades profanas, serenatas a personalidades...) —, mas também o ensino dos meninos cantores, que viviam freqüentemente em regime de internato, sob a responsabilidade e ao cuidado do *Kantor* e dos seus ajudantes. Depois do *Kantor*, estavam, logicamente, os cantores e instrumentistas, em vários escalões hierárquicos.

À margem deste esquema geral, começaram a estabelecer-se, a partir de meados do século XVII, organizações musicais, muitas vezes privadas e outras sob a gestão municipal, que tinham por objetivo «fazer música» fora das ocasiões e ambientes habituais da igreja, corte ou cidade, e que tiveram uma importância extraordinária no desenvolvimento da vida musical na Alemanha. Uma das formas ou nomes que adotaram com freqüência foi o de *Collegium Musicum*. O de Leipzig, por exemplo, fundado em 1702 por Telemann, quando era ainda estudante da universidade local, seria mais tarde um pilar fundamental do desenvolvimento da vida musical daquela cidade. Quando o *Collegium Musicum* dependia do município, o seu diretor era, geralmente, o *Kantor* da igreja principal. Outras vezes, era independente. O seu nome ou título variava. De qualquer modo, convém lembrar que, quando numa cidade existiam várias igrejas importantes, havia, em regra, um *Kapellmeister*, que, como é natural, estava acima do *Kantor*.

Ainda que toda esta organização musical possa parecer complexa, é forçoso tê-la presente porque, sem ela, não se compreenderiam certos momentos importantes da vida de Bach.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Em traços gerais, a organização musical da região alemã onde decorreu grande parte da vida de Johann Sebastian Bach integrava a Hofmusik *ou música da corte; a* Hausmusik *ou música familiar, e a* Kirchenmusik *ou música de igreja. Em cima: gravura que representa músicos da corte.*

Perfil biográfico

Capítulo 10

Bach, infância e juventude

Johann Sebastian Bach nasceu em 21 de março de 1685 e foi batizado dois dias depois na Igreja de S. Jorge, a histórica Georgenkirche. Temos conhecimento de ambas as datas graças a documentos fidedignos: a primeira é-nos dada pelo próprio Bach numa genealogia familiar por ele compilada; a segunda consta do assento de batismo. Mas, na realidade, os dias em que Bach nasceu e foi batizado não correspondem a 21 e 23 de março de 1685, de acordo com o calendário atual, já que a Alemanha só adotou o calendário gregoriano em

Embaixo: vista panorâmica de Eisenach, pequena cidade alemã onde, em 21 de março de 1685, nasceu Johann Sebastian Bach.

À direita: retrato apócrifo de Bach que se conserva no Museu de Erfurt. O seu autor é o pintor da corte de Weimar, Johann Ernst Rentsch.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

1721. Assim, fazendo o respectivo cálculo, a verdadeira data do nascimento de Bach coincide exatamente com o nosso 31 de março.

Bach nasceu em Eisenach, pequena cidade — contava então 6000 habitantes — da região da Turíngia, com profundas raízes históricas, políticas e culturais. Entre elas, salientam-se os torneios poéticos e musicais da Idade Média, os célebres *Sängerkriegen* dos *Minnesänger,* um dos quais foi cantado por Wagner em *Tannhäuser;* e, entre os acontecimentos históricos ocorridos na cidade, podem mencionar-se os esponsais de Santa Isabel da Hungria, que em 1221 se unira em casamento com o landgrave da Turíngia, Ludwig IV, na mesma Georgenkirche onde Bach foi batizado e começou a orar. Em 1662, Eisenach convertera-se na sede de um ducado independente, em virtude do desmembramento do ducado de Weimar. Um imponente castelo medieval, erguido no cume mais alto das colinas que a rodeiam, dominava a cidade; e, muito próximo desta, encontrava-se o fabuloso castelo de Wartburg, que testemunhou a vida penitente e heróica de Santa Isabel e os torneios de Tannhäuser.

Mas, para as pessoas profundamente religiosas, como Bach e a família, a cidade tinha outras conotações mais importantes: Eisenach estavà intimamente ligada a Lutero e à sua reforma religiosa. Fora em Eisenach, na escola de latim anexa à Georgenkirche, que o reformador estudara, entre 1498 e 1501; em Eisenach se refugiara em maio de 1521, após a grave ruptura com a Dieta de Worms, por motivo da sua contestação da Sagrada Escritura; em Eisenach, naquela mesma Georgenkirche onde vivera durante os anos de juventude e onde mais tarde Bach seria batizado, pregou Lutero em 3 de maio de 1521, violando a proibição rigorosa de Carlos V e assim enveredando por um caminho sem possibilidade de regresso, o da reforma luterana; em Eisenach, mais concretamente no seu castelo, dedicou-se, entre 1521 e 1522, à tradução da Bíblia, segundo os seus novos pontos de vista, e à formação dos cânticos da Reforma, a nova música religiosa, que alcançará a máxima perfeição com Bach; finalmente, muito perto de Eisenach, no histórico castelo de Wartburg, despojou-se do hábito de frade agostinho, rompendo definitivamente com a Igreja.

Um clã familiar

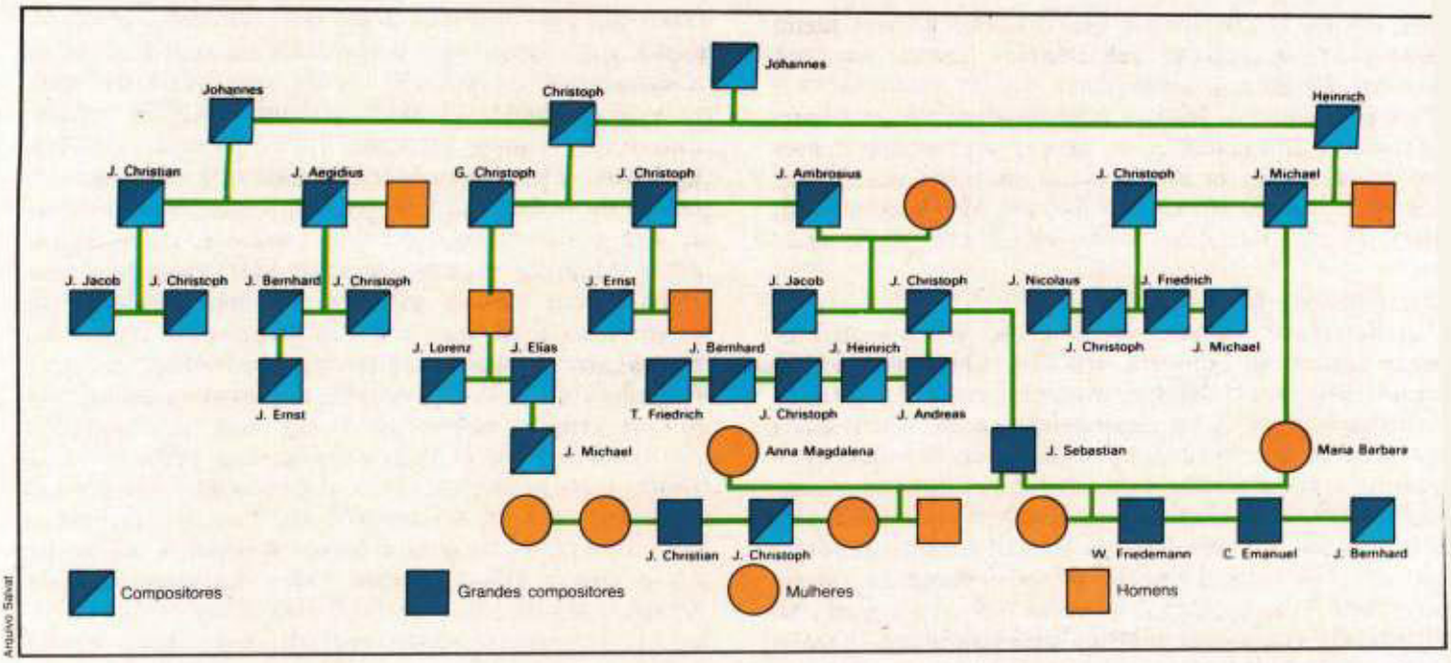
No que se refere ao ambiente familiar, há que dizer, antes de mais, que Bach pertencia à mais excepcional família de músicos que jamais existiu. Uma família tão numerosa, com tantas ramificações e repetições de nomes, que os especialistas se viram forçados a atribuir um número correlativo aos seus membros e citá-los de acordo com esse critério, para se poderem entender nesta intricada rede. Todos eles tinham, além disso, um sentimento de clã tão arraigado que os levava a defender-se mutuamente com paixão, a visitar-se com muita freqüência... e, sempre que possível, a arranjar os casamentos dentro do clã familiar. O próprio Bach compilou, a partir de 1735, para celebrar o seu 50.º aniversário, uma genealogia a que deu o título significativo de *Ursprung der musikalisch-bachischen Familie* («Origens da família musical dos Bach»).

Dos Bach que tiveram relação direta com Johann Sebastian convém dizer que, em 1665, seu tio Johann Christoph (1642-1703) se mudou da cidade vizinha de Arnstadt para Eisenach, como organista municipal, com o encargo de tocar nas três igrejas da cidade, sobretudo na principal, a histórica Georgenkirche. Um Bach escolhe inevitavelmente outro Bach e, assim, esse Johann Christoph em breve conseguiu um lugar de *Hausmusicus* («músico municipal») para seu primo direito Johann Ambrosius (1645-1695), que então desempenhava funções semelhantes, mas inferiores sob vários pontos de vista — e entre eles, o econômico — na cidade de Erfurt. Em 12 de outubro de 1671, Johann Ambrosius efetuou o exame correspondente e, tendo ficado aprovado, foi imediatamente admitido. Os documentos da época chamam-lhe *Altgeiger,* ou seja, *viola,* segundo a nossa nomenclatura. Entre as suas obrigações figurava a de estar às ordens do *Kantor* para a execução da música antes e depois do sermão aos domingos e demais celebrações litúrgicas, bem como noutras ocasiões que surgissem.

Infância

Johann Ambrosius casara, em 8 de abril de 1668, com Maria Elisabeth Lämmerhirt (1644-1694); do casal nasceu, na cidade de Eisenach, na rua então chamada Fleischgasse, hoje Luthergasse, e na casa que atualmente ostenta o n.º 5, como último rebento da família que já contava com sete filhos, Johann Sebastian Bach. Como era tradição da família, foi-lhe dado um nome composto: Johann, como tantos outros membros do agregado, e Sebastian, como o padrinho, Sebastian Nagel. Segundo parece, nas relações familiares, o primeiro nome não contava: Anna Magdalena, por exemplo, na sua *Pequena Crônica,* quase sempre o refere pelo segundo nome, Sebastian.

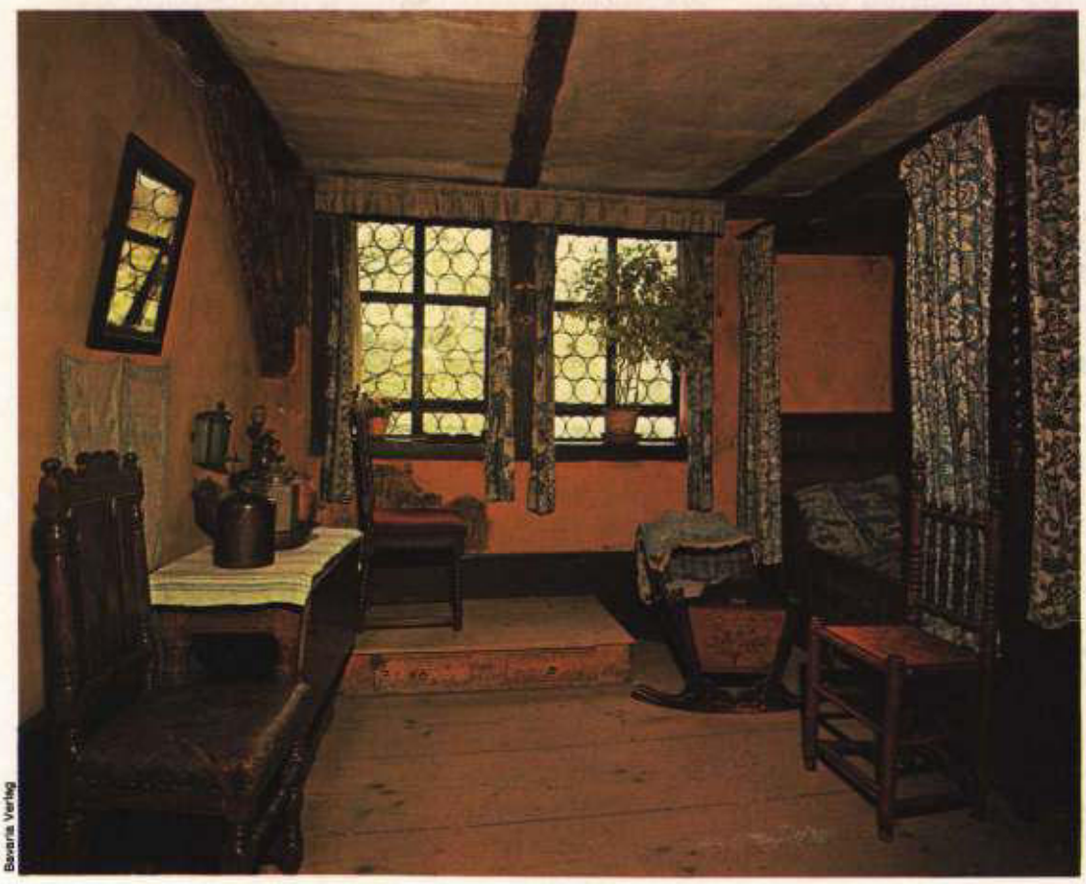
Durante a infância de Johann Sebastian, a vida de Johann Ambrosius Bach decorreu dentro de uma estreita modéstia, mas sem chegar à pobreza. Por outro lado, estava impregnada de religião — vivida intensamente, com uma fé profunda e uma piedade veemente — e de música. Ambas as coisas eram características dos Bach. Nos anos imediatamente anteriores à vinda ao mundo de Johann Sebastian, Eisenach vivera uma grande experiência, que deixou uma marca muito profunda no ambiente musical da cidade e que influiu também fortemente no nosso músico: ali haviam atuado Johann Pachelbel (1653-1706), Daniel Eberlin (c. 1630-c. 1692) e, sobretudo, Kaspar Ferdinand Kerll (1627-1693), que trouxe consigo os novos ares musicais que tinha aprendido em Roma com Carissimi e Frescobaldi. É imprescindível fornecer todos estes pormenores na medida em que as notícias diretas sobre os primeiros anos de formação musical de Johann Sebastian são bastante escassas. Sabe-se apenas que esteve inscrito na *Lateinschule* («escola de latim»), que era freqüentada por crianças que os pais destinavam a estudos superiores; as restantes iam para a *Deutschschule* («escola de alemão»). A *Lateinschule* dependia do *Kantor* da Georgenkirche, que naquela altura era Andreas Christian Dedekind. Entre os deveres dos alunos, figurava o de cantar nos atos litúrgicos de domingos e feriados nas igrejas. Isto, para além, é claro, do horário de estudos, que era muito dilatado.



Arquivo Salvat

Assim, durante os primeiros anos, Bach teve uma dupla fonte de formação musical, na escola, sob a direção do *Kantor*, e em casa, sob a do pai e do tio. Os biógrafos são unânimes em reconhecer que a segunda foi mais importante do que a primeira: com o pai aprendeu violino, em que muito cedo se distinguiria; e com o tio aprendeu a tocar — e sobretudo a amar — o órgão e a conhecer e a apreciar a música de Frescobaldi, de Froberger e de Pachelbel. Sobre o tio, o próprio Bach escreveu que era «um compositor profundo», o que se pode confirmar pelas suas obras que chegaram aos nossos dias, com a coleção de 44 corais que, como o título indica, se destinavam a «servir de prelúdio durante os serviços divinos» e que Johann Sebastian conheceu.

Quando Bach acabava de fazer 9 anos, morreu sua mãe, precisamente no dia 1 de maio de 1694. Dos quatro filhos que restavam — a mortalidade infantil era então muito elevada — só o mais velho, Johann Christoph (1671-1721) estava já empregado; os três


Bavaria Verlag

Em cima: retrato de Johann Ambrosius Bach (1645-1695), pai de Johann Sabastian. A família Bach, cuja árvore genealógica apresentamos ao alto da página, distinguiu-se pelo número de membros que a constituíram e pela sua forte ligação com o mundo da música. À esquerda: um dos quartos da casa natal de Johann Sebastian Bach em Eisenach, transformada em Museu Bach desde 1907.

:stantes — Maria Salomé (1677-1728), Johann Jacob (682-1722) e Johann Sebastian — viviam na casa aterna. Perante a necessidade de dar uma mãe aos lhos mais novos, Johann Ambrosius optou por con-air novo matrimônio; e, assim, apenas seis meses epois da morte de Elisabeth, casou outra vez, em 27 e novembro de 1694, com Barbara Margaretha Keul, iúva e com uma filha, Christiana Maria, de 9 anos.

Jm segundo pai

Não tinham ainda passado três meses sobre a celebra-ão do casamento quando, em 20 de fevereiro de 1695 após uma breve doença, morreu Johann Ambrosius.

A viúva ficou numa situação crítica. A mísera ajuda que o Muncípio lhe concedeu não chegava sequer para garantir o seu sustento e de sua filha e, quando muito, le Maria Salomé. Assim, para resolver o problema dos lois rapazes, Johann Jacob e Johann Sebastian, recor-eu ao filho mais velho de seu marido, Johann Christoph. Este, que fora aluno de Pachelbel em Erfurt, era então organista da Michaeliskirche, a igreja principal de Ohrdruf; já casara e esperava o nascimento lo primeiro filho, mas recebeu os irmãos afetuosa-mente e propôs-se fazer para eles as vezes de pai.

Em primeiro lugar, tratou que ambos prosseguissem os estudos. Johann Sebastian ingressou no que se chamava o «curso primário» e continuou até terminar, em 1700, a fase do curso que corresponderia aproxima-damente à última série do nosso atual 1.º grau. O fato de ter acabado os estudos dois anos antes do que então se considerava a idade normal constitui uma excelente prova da sua invulgar inteligência e aplicação.

Entre as diversas disciplinas acadêmicas a música tinha uma grande importância no ginásio de Ohrdruf: no quarto e no terceiro anos eram-lhe dedicadas quatro horas semanais, num total de trinta, e cinco no segundo e no primeiro (na Alemanha, os anos contavam-se ao contrário da nossa nomenclatura). Estes estudos musicais estavam a cargo do *Kantor*. Além disso, os estudantes que demonstrassem ter aptidões vocais faziam parte do coro, recebendo, em troca, uma modesta remuneração: cerca de 17 táleres por ano, apenas um pouco mais do que era necessário para pagar a alimentação. Johann Sebastian, que tinha uma belíssima voz de soprano, foi imediatamente aceito no coro, pelo que, na realidade, mais do que um fardo foi uma ajuda para a economia familiar do irmão.

Este converteu-se no segundo pai de Johann Sebastian. Não se contentou com os ensinamentos que o jovem irmão recebia na escola e, mais do que o seu homônimo tio de Eisenach, passou a ser o verdadeiro professor de órgão de Bach. Ainda que não dispuséssemos de outros testemunhos, bastaria o de Anna Magdalena na *Pequena Crônica:* «Não vi nunca o irmão mais velho dos Bach, que foi quem educou o meu Sebastian; mas meu marido falava sempre dele com grande respeito e reconhecimento e, alguns anos depois, devolveu ao filho desse irmão grande parte dos benefícios que recebera do pai.»

Foi Johann Christoph — que, convém lembrar, estudara nada menos do que com Pachelbel — quem desvendou ao genial irmão os segredos do órgão. Mas não todos. A este respeito, existe o famoso episódio do «livro secreto» que nunca lhe quis mostrar; apesar de muito conhecido, não deixaremos de o narrar aqui, baseando-nos na principal fonte que no-lo transmitiu — o *Necrológio* de Bach, redigido em 1754 por seu filho Carl Philipp Emanuel e Por Johann Friedrich Agricola: «Desde a mais tenra idade que era enorme a paixão do nosso pequeno Johann Sebastian pela música. Em pouco tempo, dominava todas as composições que o irmão lhe mandara estudar. Mas, apesar dos seus rogos e sem motivo aparente, o irmão proibiu-o de utilizar um livro que continha peças para cravo dos mestres mais famosos daquele tempo: Froberger, Kerll, Pachelbel. O zelo de que estava animado para prosseguir os estudos sugeriu-lhe o seguinte estratagema: o livro estava fechado num armário cuja porta tinha, à frente, uma grade; metendo as pequenas mãos por ela conseguiu chegar ao interior do armário, dobrar o livro, que consistia num caderno de papel, e tirá-lo, de modo que à noite, quando todos dormiam, o pôde copiar, à luz da Lua, já que não dispunha de outra. Ao fim de seis meses, tinha nas suas mãos todo aquele tesouro musical. Tentou usá-lo em segredo, com uma avidez extraordinária, mas o irmão apercebeu-se do que acontecera e, sem mostrar a menor misericórdia, confiscou-lhe a cópia que ele fizera com tanto trabalho. Um avarento que, numa viagem ao Peru, tivesse perdido cem mil táleres no naufrágio do navio, poderia dar-nos uma idéia da aflição que aquela perda provocou no nosso pequeno Johann Sebastian. Somente após a morte do irmão, pôde voltar a pegar no livro!» Mais de uma vez se pretendeu ver neste relato uma espécie de conto romântico sem fundamento histórico, quando, na verdade, está perfeitamente documentado. Não será, pois, demais aduzir o testemunho de Anna Magdalena, entre outros que se poderiam citar, já que a viúva de Bach conta o episódio com um outro ponto de vista: o do espírito de família de Johann Sebastian: «Havia várias coisas em que não era aconselhável contrariar Sebastian e não havia nada que ele fosse mais incapaz de suportar do que a falta de respeito para com qualquer membro da sua família, por mais distante que fosse o parentesco. Por isso, eu não podia expressar um certo rancor que seu irmão me inspirava, pois achava que era o culpado da insuficiência visual de que Sebastian sofreu durante toda a vida e que atribuía aos ciúmes dele ou à sua falta de generosidade. Esse irmão tinha uma coleção de peças musicais célebres, de autores famosos, e não deixava que o rapazinho sedento de música, que desejaria estudar tudo o que lhe chegasse às mãos, as visse. Essas composições estavam fechadas numa caixa de documentos gradeada e, durante vários meses, o pobre Sebastian dedicou-se a copiá-las, de noite, à luz da Lua, uma vez que não podia dispor de uma vela. Não é de estranhar que a sua vista se ressentisse de tamanho esforço. Quando terminou essa obra ingente e começou a tocar a música que, com tanto trabalho, havia conquistado, o irmão descobriu o crime e tirou-lhe o original. Só o voltou a ver após a morte do irmão, um ano depois de nos termos casado. Foi então que me referiu este episódio da sua juventude e o contou sem manifestar o menor ressentimento contra a dureza do irmão.» Note-se a afirmação de que foi o próprio Bach que lhe contou o sucedido.

À direita: desenho da época que representa Bach em criança transcrevendo uma partitura. O amor que o grande compositor sentia pela arte dos sons desde a infância levou-o a passar mais de uma noite acordado, a copiar músicas, desobedecendo às ordens do irmão Johann Christoph (1671-1721), com quem vivia desde a morte dos pais.

Nos primeiros anos de formação musical, Johann Sebastian recebeu a dupla influência de seu pai e de seu tio paterno Johann Christoph (embaixo). O primeiro iniciou-o na arte do violino; o segundo, que ocupava o cargo de organista das três igrejas de Eisenach, ensinou-o a tocar órgão e a amá-lo.

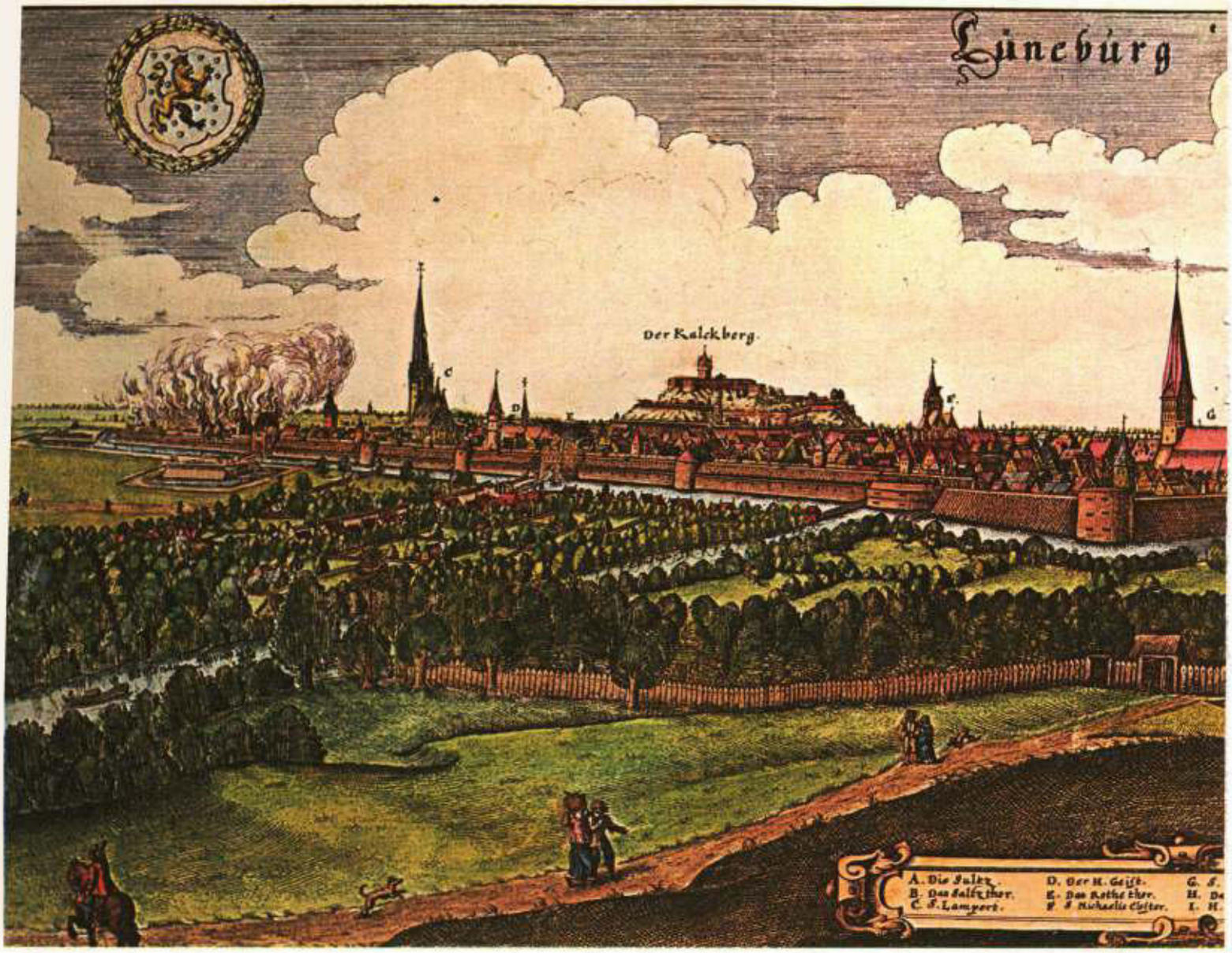
Arquivo Salvat

Lüneburg

Quando Johann Sebastian Bach concluiu o curso do 1.º grau e ficou aprovado no exame correspondente, teve de deixar o internato de Ohrdruf. Os livros oficiais apontam como razão «*ob defectum hospitiorum*» — por falta de lugar, de acordo com a interpretação mais provável. Esta frase tem dado muito que pensar aos estudiosos de Bach, porque não se compreende bem a que falta de lugar se referem. Os mesmos livros dizem que foi para Lüneburg, em 15 de março de 1700.

Que levou o jovem Bach a empreender uma viagem tão longa — cerca de 350 quilômetros? Não se sabe com certeza, mas a hipótese mais verossímil sugere que foi por indicação do *Kantor* de Ohrdruf, Elias Herda (1674-1728). Este estudara seis anos na Michaelisschule de Lüneburg e, sabendo as enormes possibilidades que esta cidade podia oferecer ao seu jovem e genial aluno para que completasse a sua formação musical, não só o animou a fazer a viagem, como, segundo parece, lhe conseguiu previamente um lugar seguro: o de cantor, como soprano, no coro da Ritterakademie, anexa, tal como a Michaelisschule, ao complexo da histórica Michaeliskirche. De fato, o nome de Bach passou a constar da lista de elementos desse coro a partir de 3 de abril.

Para Bach, na verdade, Lüneburg tinha diversas vantagens, realmente únicas: uma fabulosa coleção de dezenove volumes manuscritos de música de órgão, copiados no século XVII, então no arquivo da Johanniskirche, que continha obras de todos os grandes mestres alemães, italianos, etc., dos séculos XVI e XVII, e que Bach poderia consultar; a riquíssima biblioteca musical



da Ritterakademie, que vários *Kantores* da Michaeliskirche tinham ido formando e que, naquela altura, rondava os 3000 volumes, à qual Bach poderia igualmente recorrer; a presença ali, como titular do órgão da Johanniskirche, de Georg Böhm (1661-1733), um dos maiores organistas da época; por último, o fato de a cidade ficar muito perto de dois centros musicais de grande importância: Hamburgo, onde vivia outro dos mais categorizados organistas de então, Johann Adam Reincken (1623-1722), e Celle, uma das cortes alemãs onde a música era mais intensamente cultivada.

Bach foi, pois, admitido imediatamente como soprano no coro de Lüneburg, para cantar nas funções litúrgicas e noutras ocasiões; em troca, recebia hospedagem completa no internato e um pequeno salário mensal complementar.

Mas esta situação durou pouco: em breve — parece que um par de meses logo depois da sua chegada — deu-se a mudança de voz, pelo que teve de deixar o internato, devido a não poder cantar. Continuou, porém, a estudar na Michaelisschule durante dois anos, até concluir todos os estudos médios na primavera de 1702. Por informação de sua mulher, Anna Magdalena, sabemos que «teve de ganhar a vida dando lições de violino e dedicando-se a tocar acompanhamentos». Isso constituiu uma grande vantagem, porque, desse modo, teve maior liberdade para viajar freqüentemente, sobretudo até Hamburgo e Celle, a fim de completar a sua formação. Em Hamburgo, vivia então, como já dissemos, o velho mas ainda muito ativo Reincken, que fora discípulo de Scheidemann e de Sweelinck. Reincken era um dos máximos representantes da escola alemã do Norte. Bach admirava-o tanto que, durante a vida, voltaria duas vezes a Hamburgo para o ouvir e com ele aprender. E, graças a uma dessas entrevistas, conheceria aquela que, mais tarde, seria sua segunda mulher, Anna Magdalena Wüllcken.

Celle, residência dos duques de Braunschweig-Lüneburg, era uma cidade pequena mas musicalmente importante. O duque Georg Wilhelm (1624-1705) fizera dela uma pequena Versalhes: grande apaixonado da cultura francesa, casou com uma francesa e impôs a língua e costumes gauleses não só na corte como noutros locais: na Ritterakademie, por exemplo, os alunos deviam falar francês mesmo entre eles.

Como é evidente, a música sofreu também essa

Em 15 de março de 1700, Bach deixou o internato de Ohrdruf e dirigiu-se a Lüneburg (à esquerda), onde permaneceu até 1702, ano em que terminou os estudos médios na Michaelisschule. Para o Bach adolescente, a estada nesta cidade foi uma época de grandes descobertas musicais. Lüneburg, além do abundante repertório coral da escola e de contar com organistas da craveira de Georg Böhm, tinha a vantagem de ficar apenas a cerca de 55 km de Hamburgo, capital do órgão e um dos primeiros centros musicais da Alemanha.

influência: começou por reestruturar a orquestra da corte segundo o modelo francês, em que os oboés tinham grande importância; e chamou para a dirigir um mestre francês, Philippe de la Vigne. Francês era também Thomas de la Selle, que, além de ter a seu cargo a direção da dança e dos *ballets de cour*, era *maître de danse* da Ritterakademie. Não é difícil imaginar que a música que se interpretava e ouvia em Celle era de compositores franceses ou de inspiração e forma francesas. Parece ter sido o citado Thomas de la Selle que deu a Bach a oportunidade de atuar algumas vezes na orquestra da corte de Celle como violinista contratado; foi aí que se familiarizou com o estilo francês das *suites*, *ouvertures*, etc., no qual mais tarde escreveria as suas magistrais composições de Köthen.

A primeira fase de Weimar

Em 1702, Bach concluiu os estudos médios. Apesar de muito jovem, era já um músico perfeitamente formado e que podia aspirar a um lugar estável. Como é natural, desejava voltar à sua amada Turíngia natal.

A primeira ocasião verdadeiramente sedutora surgiu no final do ano. Estava a acabar de se construir o novo órgão da Neukirche («igreja nova») de Arnstadt, cidade muito vinculada aos Bach. Johann Sebastian escreveu a solicitar o cargo de organista, mas foi informado de que as obras se tinham atrasado e que levariam um ano a ser concluídas.

Em breve, surgiu uma nova hipótese: o órgão da Jacobikirche de Sängerhausen, perto de Halle, estava vago, por morte do titular. Bach candidatou-se mas, apesar de ter triunfado nos exames, o lugar foi atribuído a outro por imposição do duque Johann Georg da Saxônia-Weissenfels.

Finalmente, conseguiu um bom lugar como violinista da orquestra do duque de Weimar, devendo também substituir no órgão o titular deste, cuja saúde era precária. Foi admitido no dia 4 de março de 1703. Curiosamente, as duas ordens de pagamento que se conservam nos arquivos de Weimar mandam que se paguem as quantias correspondentes ao «*Lacquey* (lacaio) *Baachen*» (assim, com a terminologia francesa da corte, que equivalia a ajudante da câmara). Ou seja, além de *Hofmusicus*, Bach tinha de desempenhar, como era habitual nessas cortes, outras funções, provavelmente as de arquivista ou secretário.

Todavia, Bach — que demonstrou sempre um notável sentido prático e uma grande serenidade ao avaliar as situações da vida — deve ter visto que tudo aquilo não lhe convinha muito: a sua vida era o órgão e, dada sua preparação, não se podia contentar com o cargo de violinista e de *Lacquey*.

Organista em Arnsdadt

A fama de Bach como organista devia ser grande, pois, quando, no começo do verão desse ano, se concluiu o órgão da Neuekirche de Arnstadt e foi preciso um organista para proceder ao ensaio oficial e público antes de se aceitar o instrumento das mãos do construtor, as autoridades não chamaram nenhum organista com longa carreira, mas sim o jovem Bach, que acabava de fazer 18 anos. O concerto público realizou-se em 13 de julho de 1703; e deve ter sido tão magistral, quer pelas obras que Bach interpretou no novo instrumento quer pela maneira como as tocou, que lhe ofereceram imediatamente o lugar de organista titular. O conde Anton Günther de Schwarzburg-Arnstadt (1653-1716) assinou o decreto de nomeação em 9 de agosto. Mas Bach ainda teve de voltar a Weimar a fim de cumprir os seus deveres junto da corte, a serviço da qual continuou até 13 de setembro. E as suas relações com Weimar devem ter sido tão cordiais que, passado não muito tempo, aí regressaria para se conservar, durante nove anos, como organista titular. Arnstadt tinha então cerca de 3800 habitantes e possuía três igrejas e igual número de órgãos. A principal, a Oberkirche, era a única que dispunha de um coro próprio. As outras duas eram obrigadas a servir-se dos alunos do liceu para os atos de culto: eram a Liebfrauenkirche e a Neukirche, a última considerada a menos importante de todas por ser a «igreja nova». As funções de Bach eram de dupla natureza: tocar órgão aos domingos e dias de festa, bem como em alguns atos durante a semana, preparar a música — cuja direção competia, no entanto, ao *praefectus chori* ou *director musices* — e acompanhar os corais, durante a sua execução. As relações de Bach com o Município de Arnstadt em breve se deterioraram, tendo chegado a ser muito tensas. A razão fundamental residia no fato de o cargo de *director musices* se encontrar vago e as autoridades pretenderem que fosse desempenhado por Bach, que se recusava a fazê-lo por isso não fazer parte dos deveres que lhe haviam sido impostos quando assumira as funções de organista. Mas houve também outros motivos. O principal foi o incidente ocorrido no outono-inverno de 1705-1706: Bach pedira licença, a qual lhe foi concedida, para ir a Lübeck, a fim de estudar com Dietrich Buxtehude (1637-1707). Deixou como substituto no órgão seu primo Johann Ernst (1683-1739). A autorização fora-lhe dada por quatro semanas, mas ele ausentou-se durante quatro meses. E, no regresso, ainda fez um desvio para ir cumprimentar os seus dois grandes professores de órgão, com os quais queria provavelmente falar sobre o que aprendera em Lübeck: Johann Adam Reincken, em Hamburgo, e Georg Böhm, em Lüneburg.

Quando voltou a Arnstadt em fins de janeiro de 1706, Bach estava transformado: os meses passados

Museu de Arnstadt / Arquivo Salvat

juntos de Buxtehude — o homem em quem confluíam todas as inovações anteriores, que desenvolveria genialmente, dando configuração definitiva à grande escola organística alemã —, haviam feito dele um homem novo, um organista totalmente diferente do que fora e do que então estava na moda. E, como é lógico, tratou de aplicar os seus recém-adquiridos conhecimentos em Arnstadt. O Conselho Municipal não podia aceitar as inovações do organista — tanto mais que a questão da direção do coro continuava pendente —, nem as relações de Bach com os estudantes que integravam a osquestra, durante os ensaios. Daí resultou que decidisse chamá-lo a prestar contas. Transcreve-se a ata:

«Interroga-se o organista de Neukirche, Bach, a quem se pergunta por que motivo se ausentou durante tanto tempo e a quem pedira autorização para o fazer.

Ille (=Bach): Esteve em Lübeck a fim de aprender os segredos da sua profissão, mas afirma que pediu a tempo autorização ao Sr. Superintendente.

Dominus Superintendens: Foram-lhe concedidas apenas quatro semanas, mas o organista esteve fora durante um período quatro vezes superior.

Em 15 de julho de 1703, Bach foi chamado a Arnstadt para participar no concerto inaugural do órgão da Neukirche (à esquerda). A sua atuação despertou tal entusiasmo entre o público que foi imediatamente convidado para ser o organista titular da igreja, cargo que desempenhou até 1707, ano em que decidiu mudar-se para Mülhausen, a fim de ocupar o lugar de organista de S. Brás.

As freqüentes viagens que Bach efetuou a Hamburgo durante a sua estada em Lüneburg permitiram-lhe conhecer Johann Adam Reincken (à direita), organista excepcional, que sucedeu a Heinrich Scheideman como responsável pelo órgão monumental de Santa Catarina e um dos máximos representantes da escola alemã do Norte.

Ille: Esperava que aquele que o substituía no órgão durante a sua ausência cumprisse bem os seus deveres de forma que não houvesse nada a lamentar.

Nos (= o Conselho): É acusado de ter acompanhado o coral introduzindo muitas e surpreendentes *variationes*, misturando às melodias ruídos estranhos *(fremde)*, confundindo com isso a comunidade dos fiéis. Se, de futuro, quiser introduzir um *tonum peregrinum*, deverá mantê-lo e não passar rapidamente para outro ou, como fez até agora, passar inclusive para o *tonum contrarium*. E, depois, é surpreendente que, até à data, não tenha feito música [isto é, tenha ensaiado], invocando como razão não querer voltar a contatar com os estudantes. Assim, deve explicar-nos se pensa continuar com os estudantes, tanto na *musica figurata* [=polifonia] como nos corais, e faz-se-lhe saber que não é possível contratar um *Kapellmeister*. Se pensa que não é possível cumprir estas obrigações, deve dizê-lo categoricamente. Caso não esteja, haverá que arranjar outro que esteja disposto a cumpri-las.

Ille: Estaria disposto a assumi-las se tivesse um *director* bom e capaz.

Resolvitur: Deverá justificar-se no prazo de oito dias.»

Voltará a ser chamado a prestar contas em 1706, no dia 11 de novembro, e em termos muito graves:

«Manda-se chamar o organista Bach para que declare se fez ou não os ensaios de música com os estudantes, como lhe fora ordenado; comunica-se-lhe que, tal como não se envergonha de conservar o seu lugar na igreja e receber o ordenado, não deveria também envergonhar-se de fazer música [ensaiar] com os estudantes, tanto mais que foi isso que se lhe mandou e, portanto, deverá fazê-lo até nova ordem, devendo ficar bem claro que os estudantes deverão ter ensaios, de modo que, no futuro, se faça melhor uso da música.

Ille: Reserva-se o direito de explicar por escrito.

Nos: Faz-se-lhe notar que, recentemente, permitiu que uma jovem estrangeira fizesse música com ele no coro.

Ille: Falou já disso ao *Magister* Uthe.»

A «jovem estrangeira» era sua prima em segundo grau Maria Barbara (1684-1720), com quem se casaria uns meses mais tarde. □

Capítulo 11
Música orquestral

Pode afirmar-se, sem qualquer sombra de dúvida, que a verdadeira vocação de Bach foi o órgão. Iniciou a sua carreira profissional como organista e foi sempre considerado — até mesmo quando a sua estrela como compositor começava a declinar — um mestre deste instrumento. Recorria-se a ele para que emitisse a sua opinião acerca de órgãos novos e para que participasse em todos os concertos importantes.

Desde a infância que Bach esteve em contato com a música instrumental: seu pai, Johann Ambrosius (1645-1695), e o irmão gêmeo dele, Johann Christoph (1645-1693), eram violinistas profissionais. Os dois irmãos, que tocavam também outros instrumentos, sobretudo de cordas, tinham aprendido a técnica instrumental com seu pai — e, portanto, avô de Johann Sebastian — Christoph (1613-1661).

Compreende-se, pois, que, desde muito novo, Bach estivesse familiarizado com os instrumentos de arco. O primeiro instrumento que tocou foi o violino, e foi precisamente dando aulas deste instrumento e a executá-lo que, aos 15 anos, começou a ganhar a vida, quando perdeu a bela voz de soprano que, poucos meses antes, lhe abrira as portas do coro de Lüneburg.

Por outro lado, a insaciável sede de saber de Bach e, sobretudo, de ler música, em breve o levou a entrar em contato com o mundo instrumental italiano, então centrado no violino e nos restantes instrumentos de arco.

As transcrições

Curiosamente, a primeira experiência direta de Bach no tratamento da matéria orquestral propriamente dita foi transcrever e adaptar para órgão concertos instrumentais de outros compositores. Temos de considerar de outro modo as partes instrumentais das suas primeiras cantatas, que não merecem ser classificadas como música instrumental, em sentido restrito.

Estas transcrições foram efetuadas por Bach durante a segunta estada em Weimar (1708-1717). Bach mudou-se para esta cidade como *Hoforganist*, mas, passado pouco tempo, desempenhava também o cargo e as tarefas de *Kammermusicus*, tendo ascendido a *Konzertmeister* em 1714, «com o conveniente lugar logo abaixo do *Kapellmeister* Drese», segundo consta no documento de nomeação. Durante muito tempo, pensou-se que essas transcrições se deviam ao desejo de Bach de aprofundar a forma e a essência do concerto orquestral, mas estudos recentes indicam que foram fruto de uma encomenda do jovem príncipe de Weimar Johann Ernst (1696-1715).

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Durante a segunda estada em Weimar (1708-1717), e por encomenda do jovem príncipe Johann Ernst (1697-1716). Bach escreveu e adaptou para órgão concertos instrumentais de outros compositores. Este trabalho, que, mais do que uma transcrição, se pode considerar uma reelaboração, foi a primeira experiência direta do músico no tratamento da orquestra. À direita: reprodução do Concerto na Corte da Baviera, *por Horemans.*

Extraordinariamente dotado para a música e um notável violinista, este príncipe, que também tocava cravo, tinha estudado, entre 1711 e 1713, na Holanda, país onde as obras dos músicos italianos eram de tal modo conhecidas que alguns — como Vivaldi, Marcello, Corelli — as publicavam lá.

Se, como parece, esta teoria está correta, essas transcrições de Bach datariam do período de 1713 a 1715. Trata-se de duas séries, transcritas para órgão e para cravo. A primeira é constituída por cinco concertos, correspondentes aos números 592-596 do *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, de Wolfgang Schmider (abreviado BWV), dois sobre concertos originais do príncipe Johann Ernst de Weimar e três sobre concertos de Antonio Vivaldi. A série de cravo contém um total de dezesseis peças, sete das quais se baseiam em obras de Vivaldi, uma em Alessandro Marcello, uma em Benedetto Marcello, uma em Giuseppe Torelli, três no príncipe Johann Ernst, uma em Telemann e duas num autor desconhecido. Correspondem aos números 972-987 do BWV. Bach voltou, mais tarde, a esta prática das transcrições, mas naquela altura interrompeu-a.

Em duas versões para cravo e para órgão, BWV 595 e 984, aparece uma composição original. É importante sublinhá-lo, porque nem nestas nem noutras composições que transcreveu Bach se limitou a fazer uma reprodução mais ou menos exata do original, antes compondo obras novas, pessoais. De fato, na peça a que nos referimos, aumentou a versão para órgão em dezesseis compassos em relação à de cravo, a fim de obter um resultado mais espetacular do efeito de «eco», que não se podia conseguir naquele. Mais: pelo menos relativamente às edições conhecidas, as mudanças introduzidas por Bach são, por vezes, tão profundas — no que toca à tonalidade das obras, ao desenvolvimento melódico e temático, etc. — que se chegou a pensar que os arranjos de Bach se baseariam em cópias dos originais diferentes das edições definitivas. E nos casos (por exemplo, no *adagio* do concerto BWV 593, sobre o concerto n.º 8 de *L'estro armonico*, de Vivaldi, publicado em Amsterdam em 1712) em que se mantém mais fiel ao original fá-lo apenas porque assim se adapta melhor ao instrumento para que realiza a transcrição.

Os «Concertos Brandeburgueses»

A 24 de março de 1721, Bach assinou a dedicatória dirigida ao margrave de Brandeburgo, Christian Ludwig (1677-1734), de uma coleção de *Six Concerts avec plusieurs instruments*, que hoje são conhecidos por *Concertos Brandeburgueses* (BWV 1046-1651).

Esta dedicatória, escrita originalmente em francês e num tom humilde, como, segundo o uso da época, competia a um servidor tratar uma personalidade como o margrave, reza assim:

«Seis concertos com vários instrumentos, dedicados a Sua Alteza Real Monsenhor Christian Ludwig, Margrave de Brandeburgo, etc., etc., etc., pelo seu humilde e muito obediente servidor Johann Sebastian Bach, mestre de capela de S. A. o Príncipe reinante de Anthalt-Köthen.

A Sua Alteza Real, Monsenhor Christian Ludwig, Margrave de Brandeburgo, etc., etc., etc.

Monsenhor:

Como há vários anos tenho a sorte de ser ouvido por Vossa Alteza Real, em virtude de uma ordem vossa, e como então notei que este pequeno talento que o céu me deu para a música vos dava algum prazer, e como, ao despedir-me de Vossa Alteza Real, haveis achado por bem conceder-me a honra de me ordenar que vos enviasse algumas obras compostas por mim, tomei a liberdade, segundo as vossas graciosas ordens, de oferecer a Vossa Alteza Real os meus humildes serviços com os presentes concertos, rogando-vos com toda a humildade que não julgueis a sua imperfeição com o rigor do gosto fino e delicado que todos sabemos que Vós tendes em relação às peças musicais, mas que aceiteis, com benévola consideração, o profundo respeito e a obediência humilde que, com eles, tento testemunhar-vos. Quanto ao resto, Monsenhor, suplico muito humildemente a Vossa Alteza Real que tenhais a bondade de manter as vossas boas graças para comigo, e que estejais certo de que nada desejo tanto do mais fundo do coração do que poder servir-vos em ocasiões mais dignas de Vós e do vosso serviço, eu que me confesso, com um zelo sem igual,

Monsenhor: De Vossa Alteza Real o humilde e muito obediente servidor, Johann Sebastian Bach.

Köthen, 24 de março de 1721.»

Como se vê pela primeira frase da dedicatória, foi o margrave que pediu a Bach estes concertos e o compositor levou a sua deferência ao ponto de não querer que um copista se encarregasse de passar a limpo a partitura, pelo que ele próprio a copiou.

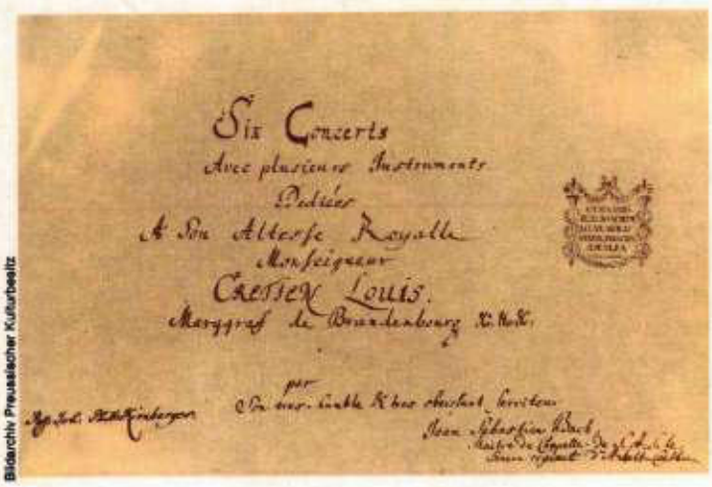
Convém notar que, segundo Bach confessa, o pedido do margrave já era de há vários anos.

Ao contrário do que se poderia deduzir de algumas frases da dedicatória, estes concertos não foram compostos para a ocasião, tendo-se Bach limitado a escolher alguns dos que já havia composto e a copiá-los de novo, introduzindo-lhes modificações importantes. Um parece ter sido escrito cerca de 1713, em Weimar, pelo menos na sua primeira versão; os restantes foram redigidos em Köthen, entre 1718 e 1720.

Nesta cidade, Bach era *Kapellmeister* do príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen (1694-1728) e dispunha de uma capela chamada *Collegium Musicum*, bastante completa para a época: dezesseis instrumentistas fixos, à parte dos contratados a título eventual.

Bach compôs muitas obras para este *Collegium Musicum*. O mesmo fizera para a capela da corte de Weimar, sobretudo a partir de 1714, ano em que foi nomeado *Konzertmeister* «com a obrigação de interpretar composições novas todos os meses e de dirigir os ensaios dos músicos da capela, de acordo com as ordens do *Kapellmeister* Drese», como consta do documento de nomeação. Infelizmente, a maior parte dessa música perdeu-se e apenas se conservam os poucos concertos e aberturas que estudaremos neste capítulo.

Voltando, pois, aos *Concertos Brandeburgueses*, temos ainda de acrescentar a triste história de que foram protagonistas: não se sabe se o margrave acusou ou não a sua recepção: o que parece certo é que não soube apreciar o valor da oferta de Bach, uma vez que nem sequer mandou os seus músicos interpretá-los. Os concertos foram colocados numa estante, junto de muitas outras composições. Uma lista elaborada por ocasião da morte do margrave reúne um número de 177 obras, a ser distribuídas pelos seus cinco herdeiros. Entre elas, figuravam


Six Concerts
Avec plusieurs Instruments
Dediés
A Son Altesse Royalle
Monseigneur
Crestien Louis.
Marggraf de Brandenburg &c. &c. &c.
par
Jean Sebastien Bach

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Embaixo: primeira página autógrafa (em francês) dos Seis Concertos com Diversos Instrumentos *que Johann Sebastian Bach dedicou, em março de 1721, ao margrave da cidade de Brandeburgo, Christian Ludwig, atualmente mais conhecidos por* Concertos Brandeburgueses.

estes seis concertos e ignora-se a qual dos seus herdeiros foram parar. Depois de várias vicissitudes, só em 1850 puderam vir a lume numa edição publicada em Leipzig para comemorar o centenário da morte do grande mestre.

É claro que, ao reunir estes seis concertos, Bach pretendeu criar uma obra de sentido unitário, uma espécie de compêndio capaz de demonstrar as possibilidades do concerto. De fato, esta obra, além de representar, como outras de Bach, a perfeição máxima da evolução formal e estilística do barroco, anuncia o começo de um novo desenvolvimento do gênero.

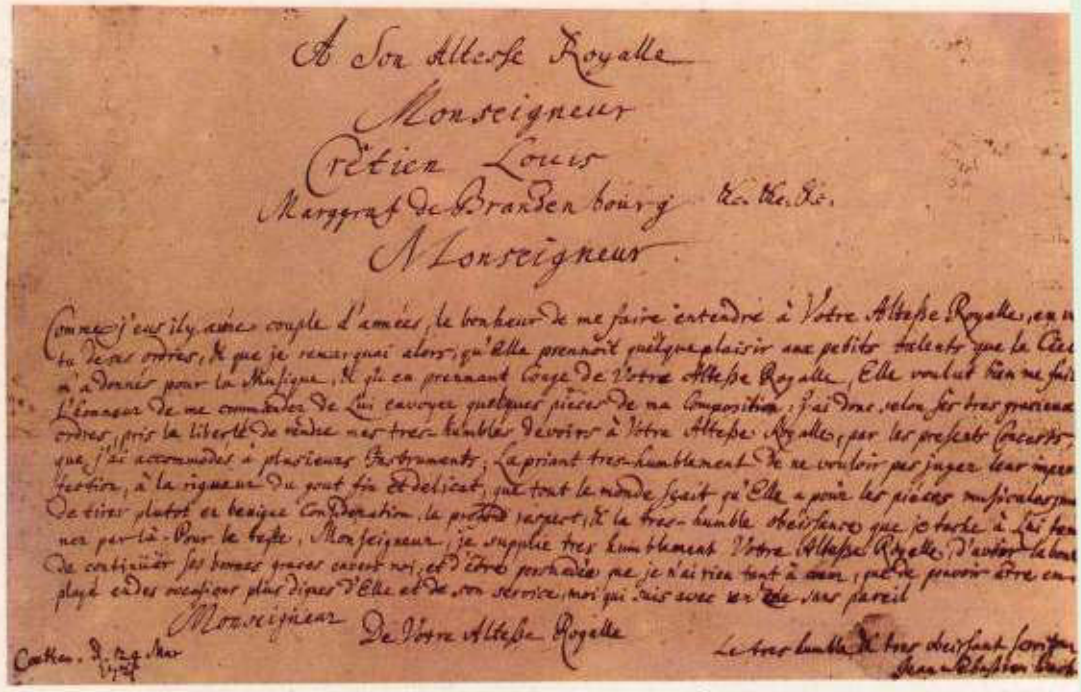
Alguns destes concertos foram parcialmente usados por Bach, antes e depois de 1721, noutras composições. Não podemos aqui entrar em detalhes, mas devemos referir que essas adaptações ajudaram os estudiosos a estabelecer a cronologia da gestação destes concertos e de outras obras.

Os seis concertos que constituem a coleção apresentam profundas diferenças entre eles, quer nos instrumentos para que cada um está escrito, quer nos tempos em que se articulam. O primeiro, por exemplo, utiliza, como concertino, um *violino piccolo*, três oboés, duas trompas e um fagote e, como *ripieno*, um quinteto de cordas; além disso, mais do que um concerto, é uma suíte em estilo francês, sobretudo na segunda parte: minueto, trio, minueto, polonesa, minueto, trio, minueto. Pelo contrário, o terceiro e o sexto foram escritos para solo de cordas e, mesmo assim, as distinções entre ambos são notórias. Neles, Bach mostra-se o mestre supremo, para quem as regras estabelecidas da arte são apenas meios para conseguir a expressão artística, regras que sabe superar quando não servem para exprimir o que tem para dizer.

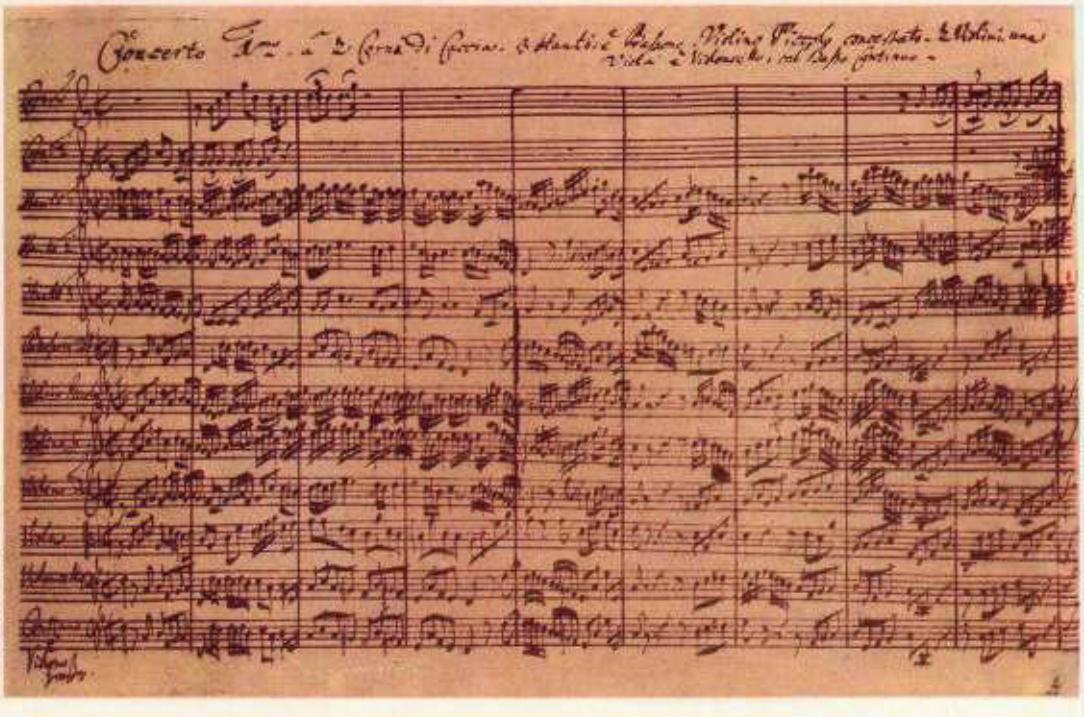
Os concertos de violino

Além de uma orquestra notável, Bach dispunha, em Köthen, como já dissemos, de um magnífico primeiro-violino, Joseph Spiess († 1730) — *«Premier Kammer-Musics»*, segundo os documentos da corte —, para quem se pensa que compôs alguns concertos e outras obras solísticas. Além de Spiess, sobressaía também como violinista, entre os músicos da corte, Martin Friedrich Marcus. Para ambos, Bach escreveu concertos de dois violinos. Destes concertos, só três chegaram aos nossos dias; no entanto, muitos dos atualmente existentes de cravo e orquestra são adaptações — na sua maioria feitas em Leipzig, cerca de 1730 — de concertos anteriores, quase todos de violino.

Os três concertos de violino que se conservam são os números BWV 1041, em lá menor; 1042, em mi maior; e 1043, em ré menor. Apesar de os dois primeiros terem sido escritos para um violino solista e o terceiro para dois violinos, o acompanhamento é igual nos três: dois violinos, violeta, violoncelo e contínuo. A sua data de composição deve situar-se nos anos da estada em Köthen (1717-1723), embora não seja possível estabelecê-la com maior rigor. Há que referir aqui que tanto Spiess como Marcus estavam já havia três anos a


A Son Altesse Royalle
Monseigneur
Crétien Louis
Marggraf de Brandenbourg &c. &c. &c.
N. Lonseigneur

Em cima: texto da dedicatória escrita em francês que encabeçava os seis Concertos Brandeburgueses. *O margravre de Brandeburgo, a quem foram dedicados, não apreciou muito estas obras e nem sequer as mandou tocar.*

Os Concertos Brandeburgueses *permaneceram esquecidos até 1850, ano em que foram editados por ocasião do primeiro centenário da morte do compositor. Embaixo:* facsímile *da primeira página da partitura original.*

Concerto

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Archivo Salvat

Restam atualmente três concertos de violino de Bach: são os números BWV 1041, em lá menor, 1042, em mi maior, e 1043, em ré menor, escritos em Köthen entre 1717 e 1723. O primeiro deles é majestoso e introspectivo, ao passo que o segundo tem um caráter alegre no primeiro e no último tempo. No terceiro, sobressai o magnífico largo, *diálogo sobre beatitude celestial entabulado por Jesus e a alma.*

serviço da capela ducal quando Bach para lá entrou. Marcus foi-se embora em 1722, ao contrário de Spiess, que aí permaneceu até a morte, ocorrida em julho de 1730.

A concepção geral destes concertos é tipicamente italiana ou, para sermos mais exatos, vivaldiana: todos apresentam a clássica disposição italiana de andamentos *(allegro-adagio-allegro),* alternam o *solo* com o *tutti,* etc. Todavia, estas características só se aplicam à forma exterior, uma vez que estes três concertos são eminentemente típicos de Bach. Basta assinalar alguns pormenores para o podermos compreender: no primeiro e no terceiro tempos do concerto em lá menor (BWV 1041) evidencia-se, sobretudo, o tratamento que Bach dá ao solista, profundamente diferente do material sonoro exposto pelo *tutti,* embora baseado nele; no segundo andamento *andante,* existe um *ostinato* no baixo, tão característico de Bach, que lhe confere um tom solene e marcado, em que sobressai a melodia floreada do solista.

No concerto em mi maior (BWV 1042), o cunho pessoal de Bach é mais profundo, nomeadamente no desenvolvimento temático, de uma amplitude desconhecida em Vivaldi e com um espaço concedido ao solista muito superior ao que era habitual entre os italianos ou entre os seus continuadores, como Telemann.

No concerto de dois violinos em ré menor (BWV 1043), os dois instrumentos solistas estão colocados em plano de absoluta igualdade. Não há dúvida de que é uma das páginas mais belas e mais magistralmente escritas por Bach. Este diálogo, já admirável no primeiro tempo, é mais perceptível no segundo, porque nele o *ripieno* se limita quase exclusivamente a simples acordes, ficando o primeiro plan reservado aos solistas. E 1736, Bach realizou, e Leipzig, um arranjo desi concerto para dois cravo com acompanhamento d dois violinos, violeta, violor celo e contínuo, mudando sua tonalidade original par dó menor.

As «ouvertures»

Na segunda metade do sé culo XVII e primeira do XVIII, ideal de todas as cortes eu ropéias, grandes ou peque nas, era ser, na medida d possível, um reflexo d Versalhes. A de Köthen nã constituía uma exceção regra. E foi para ela e ness ambiente que Bach compô as suas *ouvertures* ou *su tes,* destinadas a ser inte pretadas pelo *Collegiur Musicum,* durante as cer mônias solenes da corte Trata-se, pois, de compos ções pertencentes à *Hofmu sik,* na acepção mais restrit do termo. Não se sabe exa tamente qual a data da su composição, embora pareç que a primeira, em dó maic (BWV 1066), foi redigida n início da sua estada em Kö then, enquanto a segunda em si menor (BWV 1067), a terceira, em ré maio (BWV 1068), foram escrita no final da mesma. Em cor trapartida, crê-se que quarta, em ré maior (BW 1069), foi composta er Leipzig entre 1727 e 173 No entanto, estas datas sã apenas hipotéticas e aproxi madas, tanto mais que a três primeiras também foran interpretadas em Leipzig quando Bach era diretor d *Collegium Musicum* dest cidade. É certo que, para essa ocasião ou ocasiões Bach lhes introduziu altera ções, como se deduz pel fato de existirem pelo meno duas versões de alguns fragmentos: uma concebid para um número mais redu zido de intérpretes (Köthen e outra para o *Collegium Musicum* de Leipzig, mais completo do que o outro

:om efeito, nesta cidade es-ava muito na moda a músi-a de inspiração francesa: or exemplo, nos arquivos la Thomasschule encontra-am-se mais de vinte *ouver-ures* de diversos autores lemães e todas no mais pu-o recorte francês. Também ubsistem dúvidas quanto o fim específico para que Bach compôs estas *ouvertu-es*. A hipótese mais veros-ímil é que se destinassem a erimônias da corte, como anquetes ou danças, em-ora se julgue que foram gualmente usadas em sim-les concertos; aliás, esta uposição é confirmada pe-as numerosas notas a lápis le algumas das partes, o que constitui uma prova ine-quívoca do seu uso repetido. Mas o que não se sabe é se essas anotações datam de Köthen ou de Leipzig.

Para lá destas incertezas históricas, agravadas pelo ato de não se terem conser-vado as partituras autógra-as mas apenas as partes de cada instrumento, há que sublinhar que, nestas *ouver-tures* ou *suites*, Bach seguiu os modelos franceses e so-bretudo o *goût* francês. Ca-da uma destas *suites* é for-nada por uma sucessão de danças com nomes france-ses e começa com uma *ou-verture* que, de fato, dá o nome a toda a composição. Apresentamos em seguida os nomes completos das partes destas quatro suítes:

BWV 1066, *Ouverture* em dó maior: 1) *Ouverture;* 2) *Courante;* 3) *Gavotte I alternativement;* 4) *Gavotte II;* 5) *Forlane;* 6) *Menuet I alternativement;* 7) *Menuet II;* 8) *Bourrée I alternativement;* 9) *Bourrée II;* 10) *Passepied I;* 11) *Passepied II.*

BWV 1067, *Ouverture* em si menor: 1) *Ouverture;* 2) *Rondeau;* 3) *Sarabande;* 4) *Bourrée I alternativement;* 5) *Bourrée II;* 6) *Polonaise;* 7) *Double;* 8) *Menuet;* 9) *Badinerie.*

BWV 1068, *Ouverture* em ré maior: 1) *Ouverture;* 2) *Air;* 3) *Gavotte I;* 4) *Gavotte II;* 5) *Bourrée;* 6) *Gigue.*

BWV 1069, *Ouverture* em ré maior: 1) *Ouverture;* 2) *Bourrée I;* 3) *Bourrée II;* 4) *Gavotte;* 5) *Menuet I alternativement;* 6) *Menuet II;* 7) *Réjouissance.*

A instrumentação varia muito de umas composições para as outras e mostra o tipo de *Collegium Musicum* de que Bach dispunha quando escreveu, ou refez, cada uma destas obras: a primeira tem sete partes — dois oboés, fagote e quarteto de cordas (dois violinos, violeta e violoncelo com contínuo); a segunda tem cinco — flauta travessa solista e quarteto de cordas; a terceira, dez: três trombetas, dois oboés, timbale e quarteto de cordas; a quarta, doze: três trombetas, três oboés, fagote, timbale e quarteto de cordas.

Não é apenas na forma exterior que a música segue os modelos franceses, nomeadamente Lully. Isso é visível não só nas danças, que são totalmente francesas quanto a inspiração e clima, mas acima de tudo nas *ouvertures*, no mais puro estilo francês, com *notes inégales*, que exigem uma execução diferente da escrita – ♫=♫ , etc. e muitos outros pormenores.

Para terminar, há que referir que, após a morte do seu autor, estas *ouvertures* caíram no mais absoluto esquecimento e só voltaram a ser ouvidas — como tantas outras obras de Bach — graças a Mendelssohn, que, em 15 de fevereiro de 1838, dirigiu a n.º 3 na Gewandhaus de Leipzig. Pouco depois, as três primeiras foram publicadas, nessa cidade, pelo editor Peters; a quarta só muito mais tarde o foi, por não se ter a certeza de que era de Bach.

Os outros concertos

Quando, em maio de 1723, foi nomeado *Kantor* da Igreja de S. Tomás de Leipzig, Bach abandonou a música profana para se concentrar na religiosa, que era precisamente aquela em que o seu gênio mais brilhava, como Anna Magdalena tantas vezes repete na *Pequena Crônica*. Não obstante, em abril de 1729, o músico assumiria a direção do *Collegium Musicum* da cidade, pelo que teve de voltar a dedicar a sua atenção à música profana. Mas, curiosamente, Bach não compôs música instrumental nova para o *Collegium*, tendo, de um modo geral, utilizado a que escrevera em Köthen, adaptando-a às possibilidades da orquestra de que dispunha ou corrigindo-a repetidas vezes, como aliás fazia com todas as suas obras, já que elas nunca o satisfaziam por inteiro. Nesta época, realizou também numerosos «arranjos» de concertos, cantatas, etc., escritos no período de Köthen. Estes concertos são — exceto num único caso — de cravo e orquestra. A exceção é o concerto em lá menor, BWV 1044, de flauta travessa, violino e cravo, com dois violinos, violeta, violoncelo e contínuo como *ripieno*.

É impossível entrar aqui nos detalhes individuais de cada um destes concertos, pois isso não faria sentido num estudo tão genérico como o presente.

Destes concertos, sete são para um cravo, quatro para dois, um para três e outro para quatro (este último é um arranjo de um concerto de Vivaldi). O acompanhamento ou *ripieno* é igual em todos: dois violinos, violeta e violoncelo com baixo contínuo. Assinalemos também que, pelo menos, os concertos para dois ou mais cravos foram provavelmente escritos para ser interpretados nos serões familiares de Bach, uma vez que, cerca de 1730 — época de que datam os arranjos —, os seus dois filhos mais velhos, Wilhelm Friedemann e Carl Phillip Emanuel, possuíam já um notável domínio do cravo. Se esta hipótese se confirmar, estes concertos seriam um bom exemplo do elevado nível da *Hausmusik* alemã naqueles tempos. □

Bach cultivou também o gênero da ouverture ou suite, tão na moda nos séculos XVII e XVIII, devido à influência da corte francesa. Conservam-se quatro aberturas deste compositor, as quais são constituídas por uma sucessão de danças populares francesas. À direita: Dança de Aldeão, *do pintor Peter Paul Rubens (1577-1640).*

Catálogo da obra orquestral

Aberturas ou suites orquestrais

Com 2 oboés, baixo, cordas e baixo contínuo, em dó maior, BWV 1066 (c. 1720) • Com 3 trombetas, timbales, 2 oboés, cordas e baixo contínuo, em ré maior, BWV 1068 (c. 1729) • Com 3 trombetas, timbales, 3 oboés, cordas e baixo contínuo, em ré maior, BWV 1069 (c. 1723).

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

Concertos
De violino e cordas, em lá menor, BWV 1041 (c. 1720) ● De violino e cordas em mi maior, BWV 1042 (c. 1720) ● De 2 violinos e cordas, em ré menor, BWV 1043 (c. 1720) ● De flauta, violino, cravo, cordas e baixo contínuo, em lá menor, BWV 1044 (c. 1730) ● Andamento de concerto de violino e orquestra, em ré maior (fragmento), BWV 1045 ● 6 *Concertos Brandeburgueses:* 1. Em fá maior, 2 trompas, 3 oboés, fagote, violino *piccolo* e cordas com baixo contínuo; 2. Em fá maior, trombeta, flauta, oboé, violino e cordas com baixo contínuo; 3. Em sol maior, 3 violinos, 3 violetas, 3 violoncelos e baixo contínuo; 4. Em sol maior, violino, 2 flautas e cordas com baixo contínuo; 5. Em ré maior, flauta travessa, violino, cravo e cordas com baixo contínuo; 6. Em si bemol maior, 2 violetas, 2 *violas da gamba*, violoncelo e baixo contínuo, BWV 1046-1051 (1711-1721) ● 7 concertos de cravo e cordas: 1. Em ré menor; 2. Em mi maior; 3. Em ré maior; 4. Em lá maior; 5. Em fá menor; 6. Em fá maior; 7. Em sol menor. BWV 1052-1058 (1735-1740) ● Concerto em ré menor, cravo, oboé, cordas e baixo contínuo, BWV 1059 (c. 1740) ● 3 concertos em 2 cravos e cordas; 1. Em dó menor; 2. Em dó maior; 3. Em dó menor, BWV 1060-1062 (1730-1738) ● Concerto com 4 cravos e cordas, em lá menor, BWV 1065 (1730).

Cânones e estudos contrapontísticos
7 cânones BWV 1072-1078 ● *Musikalisches Opfer* («Oferenda Musical»): 2 *ricercare*, a 3 e a 6 vozes, 10 cânones e uma sonata a trio, BWV 1079 (1747) ● *Die Kunst der Fuge* («A Arte da Fuga»): séries de fugas, na maioria a 4, BWV 1080 (c. 1745-1750).

Perfil biográfico

Capítulo 12

O primeiro casamento

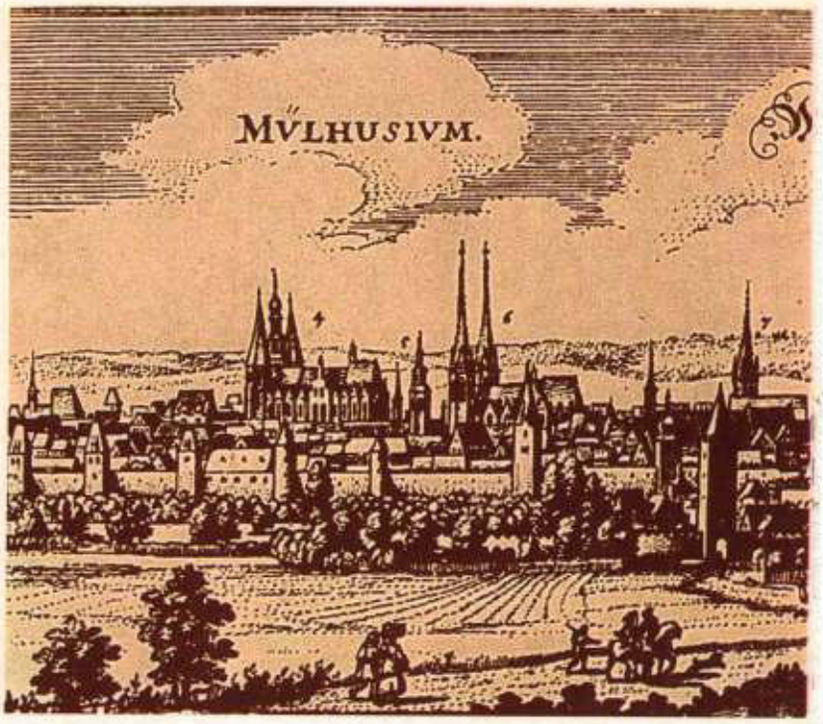
Devido ao estado de tensão que tinham atingido as suas relações com as autoridades de Arnstadt, Bach não teve outra saída senão procurar novo emprego.

Mühlhausen

A oportunidade não tardou a chegar: a 2 de dezembro desse mesmo ano de 1706, morria Johann Georg Ahle (1651-1706), organista da Igreja de S. Brás de Mühlhausen, pequena cidade situada a cerca de 75 quilômetros a norte de Arnstadt, e os *Deputati Parochiae Divi Blasii* perguntaram a Bach se queria aceitar o lugar. O mestre respondeu afirmativamente, e em 24 de abril de 1707, perante a comissão dos «deputados», passou no exame correspondente. Em 24 de maio, a comissão decidiu aceitá-lo e encarregou um dos seus conselheiros de combinar com o «senhor N. Pach de Arnstadt» a remuneração e restantes condições. Finalmente, em 14 de junho, Bach foi *accessitus* (introduzido) *coram Deputatis Parochiae D. Blasii* e «foi-lhe perguntado se queria aceitar o lugar de organista vacante na igreja e quanto pedia». Bach pediu 85 *gulden*, como recebia em Arnstadt, e, além disso, os bens em *espécie* que davam a Ahle (trigo, lenha...) e, ainda, que pusessem à sua disposição um carro para o transporte dos seus móveis de Arnstadt. E acrescentou uma condição mais: «que o lugar lhe fosse concedido por escrito».

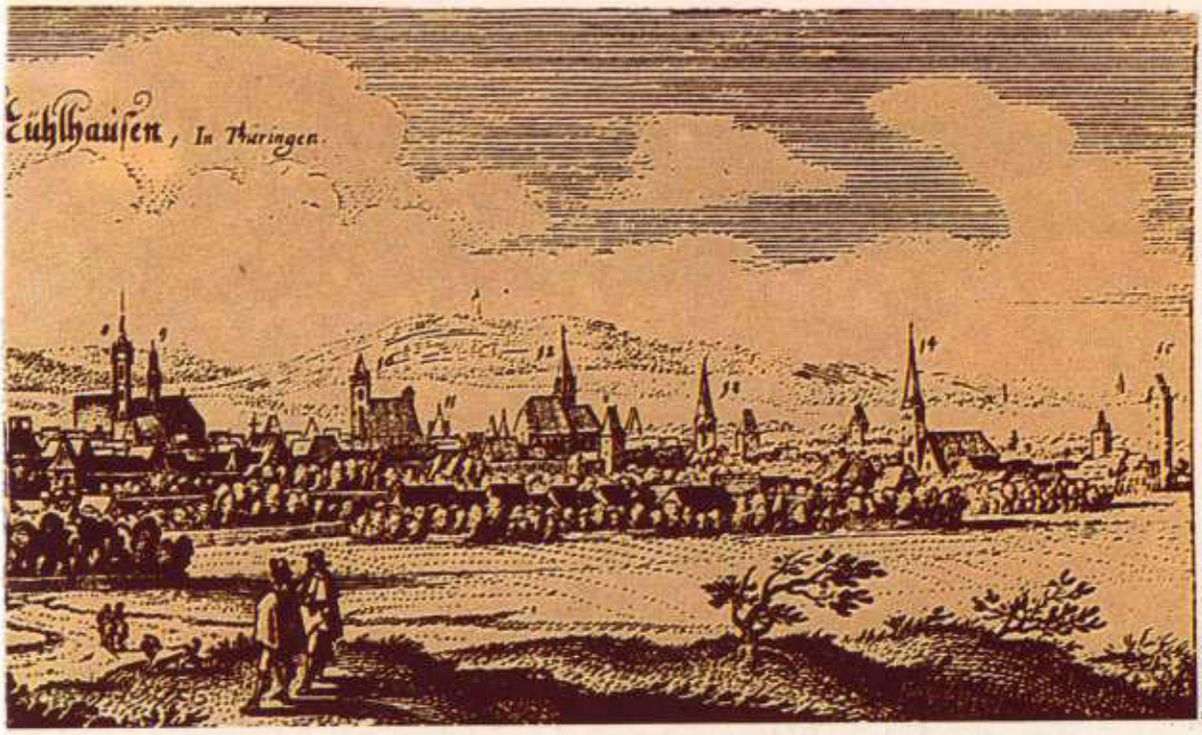
Neste ponto, convém fazer dois esclarecimentos importantes: primeiro, em tudo o que se referia à vida prática, Bach agiu sempre com grande prudência, analisando friamente as situações em que se encontrava; segundo, Bach recebeu sempre honorários muito superiores aos dos seus contemporâneos. E é curioso que nunca encontrou dificuldades em conseqüência das suas elevadas exigências, o que demonstra o apreço em que era tido. Foi, aliás, isso que aconteceu em Mühlhausen: o que Bach pedia era muito superior ao que recebia o seu antecessor, Ahle (66 *gulden*, mais o que lhe davam em espécie), e, contudo, no dia seguinte ao da referida entrevista, o Conselho da Paróquia comprometeu-se por escrito a atribuir-lhe a remuneração por ele solicitada, ao mesmo tempo que o nomeava oficialmente organista. Não é demais sublinhar que, quando um ano depois deixou o posto, o seu sucessor voltou a receber o ordenado de Ahle, e não o de Bach. O mesmo sucedera com o seu sucessor em Arnstadt, seu primo Johann Ernst, que já o substituíra durante a sua ausência e que, em vez dos 85 *gulden*, ganhava apenas 40 e uma «medida» e meia de trigo.

Tendo alcançado uma situação profissional estável, Bach pensou que tinha chegado finalmente a hora de



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Cerca de 1705, as divergências entre Bach e o Conselho de Arnstadt agravaram-se e a situação tornou-se insustentável, tanto para o músico como para as autoridades da cidade. Foi, portanto, lógico que o compositor aceitasse a oferta que lhe fizeram os deputati *de Mühlhausen em 1706 e se mudasse sem demora para esta cidade, na qualidade de organista. Em cima: retrato de J. J. Ahle, seu antecessor em Mühlhausen.*



Bachhaus/Arquivo Salvat

Em junho de 1707, Bach instalou-se em Mühlhausen, cidade situada cerca de 50 km a noroeste de Arnstadt. A 17 de outubro desse mesmo ano casou com sua prima Maria Barbara na Igreja de Dornheim, povoação que ficava perto de Arnstadt. À esquerda: vista da cidade de Mühlhausen.

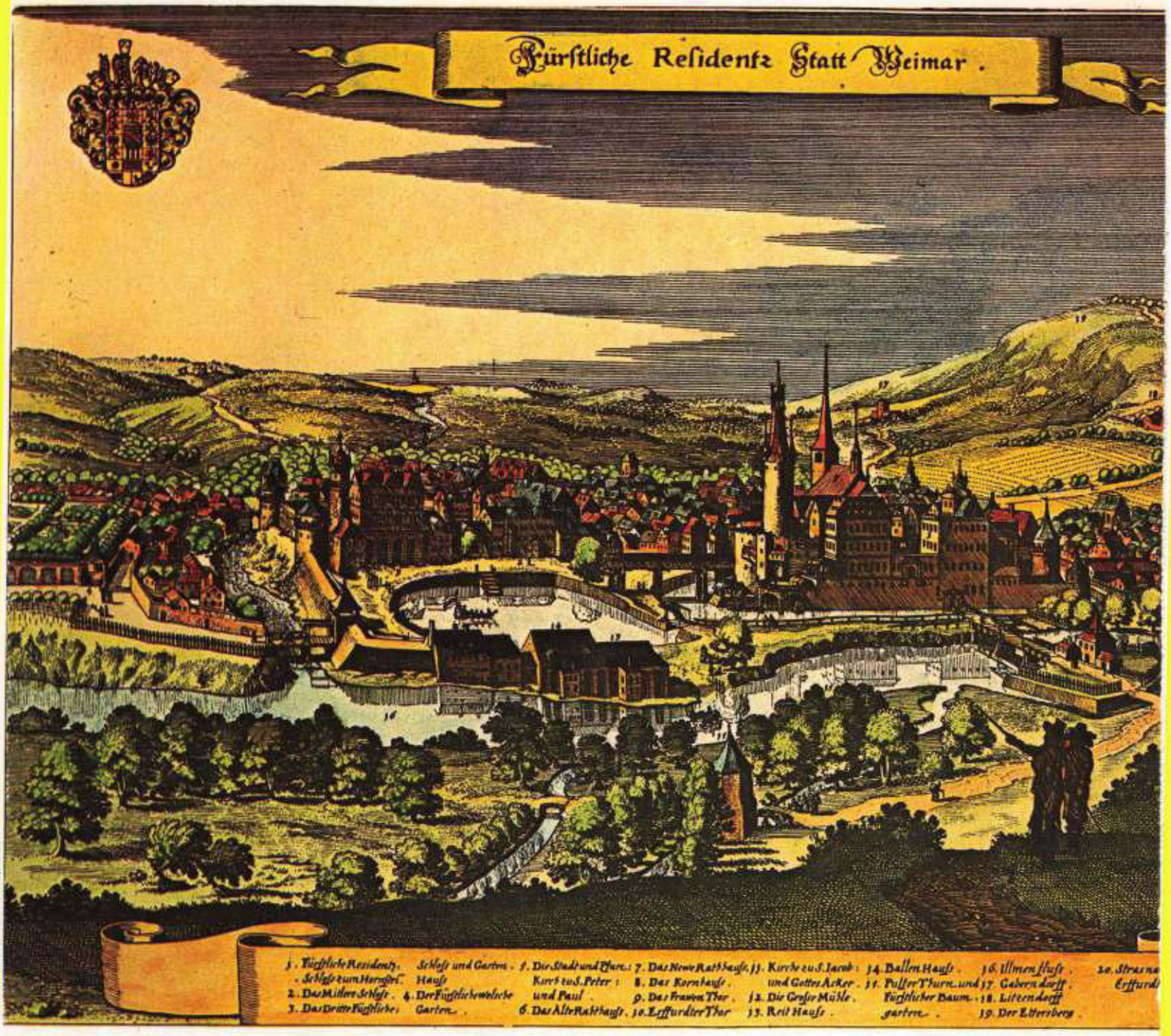
A estada de Bach em Mühlhausen não foi longa; em breve começaram a surgir problemas entre o músico e os autarcas da cidade, pois aquele pediu mais músicos para as suas cantatas dominicais e estes recusaram-se a concedê-los. Embaixo: gravura em que se vê um concerto da época.

formar um lar: em 17 de outubro de 1707 casou com sua prima Maria Bárbara, a «jovem estrangeira» que lhe tinha causado problemas com a Câmara de Arnstadt.

Também em Mühlhausen Bach teve dificuldades. O que se passou foi o seguinte: ainda que pelo contrato só se tivesse comprometido a tocar o órgão da Igreja de S. Brás, em breve aceitou do Conselho Paroquial o encargo de compor, para as solenidades do ofício divino, «música normal de igreja». O conflito rebentou por dois motivos: em primeiro lugar, por um mal-entendido acerca do significado de «música normal de igreja»: os membros do Conselho entendiam por tal a música habitual, no mesmo estilo da que, durante tantos anos, tinham composto os Ahle (pai e filho), que se tinham sucedido no órgão antes de Bach; este, por sua vez, interpretava a expressão como música nova, a que estudara, a que aprendera com os seus professores, sobretudo com Buxtehude. O segundo motivo era mais delicado. Havia duas igrejas em Mühlhausen: a Marienkirche, que era a principal, e a de S. Brás. O Município dispunha de dez músicos instrumentistas que, embora pudessem numa solenidade especial atuar juntos em qualquer das igrejas, se repartiam geralmente pelas duas, ficando cada uma delas com cinco. Mas Bach necessitava de mais músicos para as suas cantatas dominicais e parece que chegou a fazer essa exigência em tais termos que provocou uma reação negativa por parte das autoridades, reação essa que se foi juntar à que a sua música nova causava e que, para um ambiente quase de aldeia como o da pequena Mühlhausen, não podia deixar de parecer estranha, herética, uma vez que chocava com a tradição. A luta deve ter sido aguda e agravou-se devido a uma questão teológica entre os pastores das duas igrejas, que dividiu a população. Na querela, Bach tomou o partido do pastor da Marienkirche contra o da de S. Brás, que era seu superior imediato.

Assim, quando havia decorrido apenas um ano sobre a sua nomeação, Bach teve de abandonar Mühlhausen, já que, em matéria de música e sobretudo de música sacra, não admitia compromissos. Prudentemente, tinha entretanto conseguido um lugar melhor: o de organista da corte de Weimar. Daí que, em 25 de junho de 1708, apresentasse às autoridades a sua demissão do

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim



cargo num escrito em que está bem patente a amargura que o dominava e que, entre outras coisas, diz: «Apesar de ter procurado cumprir as minhas obrigações, quer dizer, fazer uma música normal de igreja, para a glória de Deus, e, segundo as minhas modestas possibilidades, ter tentado apresentar uma música de igreja diferente da que se faz em quase todo o território, melhorando a sua qualidade, sempre que possível, com uma harmonia mais atraente e, por esse motivo, ter escrito uma boa coleção de composições sacras selecionadas, e de, igualmente, haver apresentado um projeto das reparações necessárias para corrigir os defeitos do órgão, a fim de cumprir o meu dever, e não obstante ter cumprido com entusiasmo os deveres do meu cargo, só pude fazer tudo isso no meio da hostilidade *(Wiedrigkeit)*; e, como neste momento não há o menor indício de que a situação se possa modificar, devo informar humildemente que as minhas condições de vida se tornaram tão más que, devido ao aluguel que tenho de pagar e às outras despesas necessárias a que tenho de fazer face, vivo com dificuldades.

Graças a Deus, surgiu-me agora, inesperadamente, uma ocasião de mudar de posto, e com isso prevejo a possibilidade de ter uma existência melhor e a oportunidade de realizar o objetivo que me propus em relação à música de igreja, sem que ninguém se incomode por causa disso.»

Como se pode ver, são frases duras. Mas termina com esta, mais conciliadora: «Se, no futuro, puder contribuir de algum modo com algum serviço para a igreja [de S. Brás], demonstrá-lo-ei mais por atos do que por palavras.»

E demonstrou-o. Porque, apesar do tom duro da

Bach abandonou Mühlhausen em julho de 1708 para se instalar em Weimar, onde iria permanecer até 1717. Nesta cidade, esteve a serviço do duque da Saxônia-Weimar, Wilhelm Ernst, na qualidade de organista da corte e de músico de câmara. Era o lugar mais prestigioso e mais bem remunerado que tivera até então. Em Weimar inaugura-se uma época de grande criatividade do músico. À esquerda: vista de Weimar, segundo uma gravura de Matthäus Merian (1593-1650).

carta, as relações de Bach com Mühlhausen mantiveram-se cordiais. Continuou a supervisar a reparação do órgão, pela qual tanto tinha trabalhado, manteve uma longa amizade com algumas das principais figuras da cidade e, inclusive, muitos anos depois, em 1735, conseguiu que seu filho Johann Gottfried Bernhard (1715-1739) fosse nomeado organista da Marienkirche.

A cidade e a corte de Weimar

Nos princípios do século XVIII, Weimar estava muito longe de ser a grande cidade dos tempos de Liszt e Wagner, de Goethe e Schiller, ou do que chegaria a ser no século XX. Era uma cidade relativamente pequena, embora fosse sede de uma corte importante: a do ducado de Saxónia-Weimar. Em 1708 reinava aí o duque Wilhelm Ernst, que nascera em 19 de outubro de 1662 e subira ao trono em 1683, por morte de seu pai, o duque Johann Ernst I. Em virtude de uma le então em vigor, tinha como co-regente seu irmão mai novo, Johann Ernst II (1664-1707) e, após a morte deste, outro membro da família, Ernst August (1688-1748), filho do falecido Johann Ernst II.

O duque, de idéias absolutistas, era, à sua maneira, profundamente religioso e levava as suas tendências religiosas a extremos inacreditáveis: não só dedicava grande parte do dia a estudos teológicos e a práticas de culto, como se esforçava por impor a seus súditos, e sobretudo aos que mais de perto conviviam com ele, os seus próprios pontos de vista, de uma beatice que chegava a incomodar. Esforçava-se por regulamentar o culto e a vida de devoção até aos mínimos pormenores. Em resumo: considerava-se um pouco o *summus episcopus*, à maneira dos últimos imperadores bizantinos. Tudo isto não o impedia de sentir um grande interesse pela cultura e, em especial, pela música. Antes de Bach chegar à sua corte, tivera uma companhia de ópera de que se desfizera, não se sabe se por motivos econômicos ou religiosos.

Entre as iniciativas culturais do duque, merecem ser recordadas duas, pela influência que, indiretamente, tiveram em Bach e na sua obra: em 1691, criou uma biblioteca, que chegaria a ser muito importante, e, pouco depois, um gabinete de numismática, pois era um apaixonado estudioso de moedas antigas. Para dirigir as duas instituições, chamou, em 1701, o poeta Salomo Franck (1659-1725).

Franck — que, além de ser um poeta inspirado, possuía uma profunda cultura bíblica e teológica — foi o homem de que Bach necessitava para poder começar a compor as suas maravilhosas cantatas. Publicou vários «ciclos» de textos, tanto no estilo tradicional da época, que consistia em versos bíblicos que alternavam com corais, como no moderno, instituído por Erdmann Neumeister (1671-1756), em que as *arias da capo* tinham um papel importante.

A capela musical do duque era bastante numerosa para a época: nos anos em que Bach lá permaneceu, contava com um mestre de capela, um vice-mestre, um organista, cerca de sete cantores (mais umas oito crianças para as vozes brancas) e à volta de doze instrumentistas. As suas atuações eram duplas: na capela do castelo, nas cerimônias religiosas e nos concertos profanos, denominados «de câmara».

Além da capela do duque, o co-regente tinha também os seus músicos e desenvolvia uma atividade paralela importante. Havia ainda os músicos e a música das igrejas da cidade, que eram independentes da corte.

Bach em Weimar

Bach fora aceito para desempenhar duas funções: *Hoforganist* e *Kammermusicus*. O órgão em que tocava era o da Schlosskirche, a capela do palácio, que tinha sido construído em 1657-1658 por Ludwig Compenius e reconstruído e ampliado em 1707-1708. Para o «experimentar», haviam chamado Bach em junho de 1708, e provavelmente a isso se deveu que lhe fosse oferecido o lugar que não tardou a ocupar em Weimar.

As duplas funções de Bach explicam a sua dupla atividade como compositor, ao longo deste período: para a igreja, escreveu as suas primeiras grandes obras

para órgão e, para os concertos «de câmara», as de teclado.

Bach não se limitou a compor: a sua constante atividade musical, tanto na igreja como na «câmara», exigia um extenso repertório. Há provas do contínuo estudo, quer do órgão quer de outros instrumentos de tecla, a que se dedicava. Mesmo não contando os numerosos escritos que se perderam, conserva-se, por exemplo, a cópia que em 1713 fez, por seu próprio punho, do *Premier livre d'orgue* de Nicholas Grigny nas *Pièces de clavecin* (1689), bem como as *Six Suites de clavessin*, de Charles Dieupart (c. 1701).

São também numerosos os autores italianos cujas obras adquiriu neste período: quatro das *Invenzioni a violino solo e basso*, de Francesco Antonio Bomporti (1712), copiadas em 1715; os *Fiori musicali*, de Frescobaldi, na edição de Roma de 1635, comprada por Bach em 1714, numa altura em que já devia ser difícil consegui-la, e muitas, muitas outras.

Em 2 de março de 1714, «depois de um humílimo pedido» de Bach, o duque nomeou-o «*Konzertmeister*, com o conveniente lugar logo depois do vice-*Kapellmeister*, Drese»; como resultado desta nomeação, Bach ficava obrigado a «executar todos os meses uma composição nova e a dirigir os ensaios dos músicos da capela».

«Uma composição nova» significava uma cantata para a igreja. Uma cantata todos os meses. E, assim, começou — não contando com o que escrevera em Mühlhausen e que, na realidade, fora apenas um ensaio ou preparação para a sua atividade em Weimar e, mais tarde, em Leipzig — essa extraordinária série das cantatas de Bach.

Durante sua estada em Weimar, assim como nas outras posições que ocupou, Bach auferia elevadíssimas remunerações: em 1708 recebia 158 florins e 15 *groschen;* em 1711, 210 florins; em 1713, 229; em 1714 (depois de ser nomeado *Konzertmeister*), 268; e, em 1716, 316 florins e 12 *groschen*. Estes honorários são ainda mais significativos se os compararmos com os dos outros músicos principais da corte: Johann Effler, seu antecessor no cargo de organista, ganhava 130 florins por ano, tal como o sucessor de Bach, Johann Martin Schubart (1690-1721); o *Kapellmeister* Johann Samuel Drese teve um ordenado de 200 florins por ano, de 1683 até à sua morte, ocorrida em 1716; finalmente, o filho deste, que era o vice-*Kapellmeister*, ganhou 150 florins anuais desde a sua nomeação, em 1704, até 1717, ano em que sucedeu a seu pai como *Kapellmeister*.

Além das suas ocupações oficiais, Bach desenvolveu uma importante atividade em Weimar como professor, que prosseguiria em Köthen e em Leipzig; foram muitos os músicos que estudaram com Bach, sobretudo em Leipzig, onde uma das suas principais obrigações como *Kantor* era precisamente ensinar crianças. Teve igualmente de fazer freqüentes viagens para experimentar novos órgãos e chegou a intervir na construção e reparação de outros, pois gozava já de grande fama como organista excepcional e profundo conhecedor do órgão e dos problemas com ele relacionados.

No que se refere à vida familiar, deve dizer-se que, na altura em que se mudaram para Weimar, Maria Barbara já estava grávida. O primeiro filho do casal nasceu em dezembro: Catharina Dorothea (1708-1774), a que se seguiram Wilhelm Friedemann (1710-1784), o filho preferido de Bach, a quem, no entanto, daria mais tarde grandes desgostos devido à sua vida agitada; os gêmeos Maria-Sophia e Johann Christoph (1713), que morreram poucos dias depois de terem nascido; o grande Carl Philipp Emanuel (1714-1788), que, para além do significado da sua contribuição na evolução histórica da música, teve um papel bastante importante na conservação das obras de seu pai, depois que este morreu; e, finalmente, Johann Gottfried Bernhard (1715-1739).

Entre as numerosas amizades que Bach manteve durante este período, convém recordar Johann Gottfried Walther, um parente chegado que copiaria grande parte da sua música, e Georg Philipp Telemann, que seria padrinho de Carl Philipp Emanuel.

Conflitos com o duque de Weimar

Com o decurso do tempo, as excentricidades — religiosas e não religiosas — do duque Wilhelm Ernst, a que já aludimos, foram pouco a pouco deteriorando as relações deste com o seu *Hoforganist* e *Konzertmeister*, que, por outro lado, tinha um temperamento demasiado vivo e era mais teimoso e obstinado do que muitas vezes convinha no trato com os superiores. A isto há que acrescentar um segundo dado importante, a que também já fizemos referência: a presença de um co-regente na administração do ducado e, sobretudo, na vida da corte, fato que criava fricções e situações embaraçosas aos empregados, especialmente porque às inclinações absolutistas e às manias religiosas do duque se opunha a visão mais liberal do co-regente. A situação entre os dois dignitários chegou a ser tão tensa que o duque proibiu inclusive aos funcionários e dependentes de Wilhelmsburg — o palácio onde resi-

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Arquivo Salvat

Embora muito religioso e devoto, Bach não partilhava das idéias absolutistas e exageradamente pietistas do duque Wilhelm Ernst (retrato em cima). As relações entre ambos foram esfriando pouco a pouco até que, em 1716, se deu a ruptura definitiva e o músico abandonou Weimar.

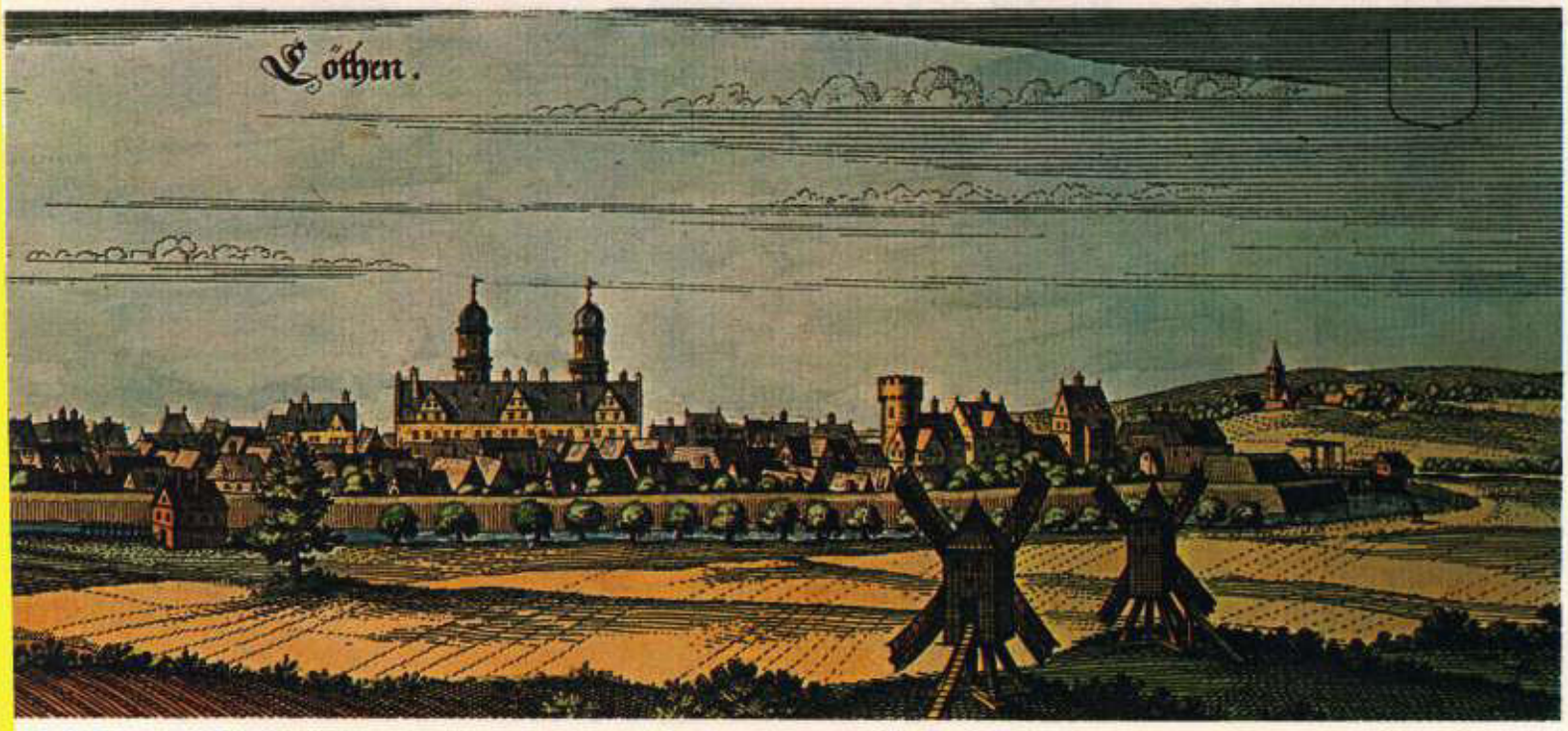
Embaixo: vista da cidade de Köthen, segundo uma gravura de Matthäus Merian. Bach mudou-se para esta cidade em 1717, na qualidade de Kapellmeister. *Para isso, teve de vencer a oposição do duque Wilhelm Ernst, que, ofendido com a sua insistência, chegou a mandar prendê-lo durante um mês.*

dia — que prestassem serviços em Rotes Schloss («Palácio Vermelho»), que era a residência do co-regente.

Parece que a Bach — muito religioso e devoto, mas sincero defensor do luteranismo «histórico» — repugnavam as tendências pietistas que o duque exagerada e impertinentemente manifestava. Além disso, está demonstrado que não obedeceu, com o rigor que Wilhelm Ernst teria desejado, às ordens deste, segundo as quais nenhum funcionário seu podia prestar serviços no Rotes Schloss do co-regente. Por outro lado, este casara, em 2 de janeiro de 1716, com a princesa Eleonore Wilhelmine de Anhalt-Köthen, filha de Leopold, príncipe de Köthen, que apoiou decididamente Bach. A gota que fez trasbordar o copo foi o que se passou na seqüência da morte do *Kapellmeister* Johann Samuel Drese, em 1 de dezembro de 1716: Bach esperava que o duque o nomeasse para esse cargo, que era o mais importante entre os dos músicos da corte. Quando soube que não lhe seria atribuído, mas sim ao filho de Drese, que era um músico medíocre, sentiu-se ferido no seu brio e decidiu procurar novo emprego.

A solução do problema veio através da jovem esposa do co-regente, que o recomendou a seu irmão para o cargo de *Kapellmeister* da corte de Köthen, uma vez que o contrato de Augustin Reinhard Stricker (c. 1675-c. 1720), que desempenhava essas funções interinamente, expirava no verão de 1717.

Assim, em 7 de agosto de 1717, mas com efeitos administrativos retroativos ao dia 1, Bach foi nomeado *Kapellmeister* do príncipe Leopold, mudando-se imediatamente com a família para Köthen. Convém notar que, para aceitar o novo lugar e levar a família, Bach não pedira a indispensável autorização ao duque. Quando o fez, este respondeu-lhe com o «silêncio administrativo», apesar da insistência do músico. Por fim, este parece ter perdido a paciência e apresentou o seu pedido em termos tais que o duque se sentiu ofendido e o mandou prender.



Bach esteve preso durante quase quatro semanas. Por uma nota do secretário da corte, sabemos que a prisão do «até agora *Konzertmeister* e organista da corte Bach» se efetuou em 6 de novembro e deveu-se à «sua obstinada insistência em obter a licença», que lhe foi finalmente comunicada, «com mau humor», pelo mesmo secretário em 2 de dezembro, libertando-o ao mesmo tempo da prisão.

A corte de Köthen

Köthen fazia parte do vasto território da família dos Anhalt, cujas origens ascendiam ao século XIII; um dos seus membros mais ilustres seria Catarina-a-Grande, czarina de todas as Rússias. Desde 1603, os Anhalt estavam divididos em quatro ramos, um dos quais era o dos Anhalt-Köthen, que tinham o título de príncipes. Desde 1595, por decisão do príncipe Johann Georg, a religião oficial do principado de Köthen era o calvinismo. Esta decisão encontrou uma forte resistência por parte do povo, que era luterano. De fato, o luteranismo continuou tão vivo que, um século mais tarde, o então príncipe reinante, Emanuel Lebrecht († 1704), autorizou novamente, em 1693, a prática do culto luterano, embora o calvinista continuasse a ser o oficial.

A esta decisão não foi certamente estranha a mulher do príncipe, Gisela Agnes von Rath (1669-1740). Mulher de grande talento e caráter enérgico, educada na mais ortodoxa fé luterana, teve um papel decisivo na transformação da corte, onde o calvinismo mais rigoroso deu lugar a uma concepção luterana, sobretudo durante a sua regência, desde a morte do marido até à maioridade do primogênito, o príncipe Leopold.

Entre as iniciativas que tomou, importa salientar a nomeação, em 1707, de três «músicos da corte» *(Hoffmusikanten)*, a que se seguiu a de outros nos anos consecutivos, chegando a formar-se, se não uma capela completa, pelo menos um bom grupo de músicos, com os quais tocava freqüentemente o príncipe herdeiro Leopold. A situação alterou-se radicalmente a partir do momento em que Leopold assumiu o governo do principado, ao atingir a maioridade (28 de novembro de 1715). Nascido em 28 de novembro de 1694, Leopold possuía um grande talento musical. Tocava *viola da gamba*, para o que era espcialmente dotado, violino e cravo e tinha uma magnífica voz de baixo. Possuía também uma vasta cultura: estudara na Rittera-

Na corte de Köthen (embaixo, planta do palácio), a atividade musical de Bach foi muito diferente da de Weimar. A religião oficial (calvinista) não permitia a execução de música concertante na igreja, pelo que Bach se dedicou sobretudo à composição de obras profanas, na sua maioria instrumentais.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

kademie de Berlim e realizara depois uma longa viagem pelos Países Baixos, Inglaterra, França e Itália, a fim de completar a sua formação política, humanística e musical. Através de uma carta de Bach, sabemos que era dono de uma notável coleção de instrumentos musicais.

Quando regressou dessa viagem e antes de assumir o poder, Leopold teve a preocupação de constituir uma capela musical completa. Em Berlim conhecera a que Frederico I da Prússia possuía. Quando este morreu (1713) e o sucessor Frederico Guilherme I — que só se interessava por assuntos militares — dissolveu a capela da corte, Leopold aproveitou a ocasião para chamar para Köthen alguns dos seus melhores músicos, começando por Augustin Reinhard Stricker, que nomeou *Kapellmeister* por um período de três anos, precisamente de 8 de junho de 1714 a 30 de agosto de 1717. Acompanhavam Stricker sua mulher, cantora e alaudista, e sete instrumentistas. A capela foi aumentando nos anos seguintes, de modo que, quando Bach chegou, constava dos membros adiante discriminados: um *Kapellmeister* (Stricker), um organista, três violinistas, um *viola da gamba*, um violoncelista, dois flautistas, um oboé, um fagote, duas trompas, um timbaleiro e três *ripienisti*. A estes juntavam-se outros eventuais, contratados de vez em quando.

O fato de a finalidade praticamente exclusiva deste conjunto ser a música profana é muito importante. A música religiosa estava por assim dizer excluída, uma vez que a religião oficial continuava a ser a calvinista. Música profana, pois, e mais concretamente música instrumental, para a qual iam as preferências do príncipe Leopold. Este chamava, com razão, *Collegium Musicum* à sua capela.

Bach em Köthen

Comecemos pela remuneração, que era consideravelmente superior à que recebia em Weimar, apesar de esta última já ser elevada. Os honorários que lhe foram estipulados em Köthen era de 400 táleres por ano. Uma vez mais se impõe uma comparação com os outros músicos: quando Bach chegou, Stricker recebia, *por si e por sua mulher*, 276 táleres; os ordenados dos outros músicos da capela variavam entre os 34 do *Musicus* Johann Freytag e os 200 do *Premier Kammermusicus*, Joseph Spiess; cerca de metade dos músicos ganhavam menos de 100 táleres anuais e a outra metade entre 100 e 150 (nenhum excedia essa quantia, exceto Spiess). Poder-se-á ainda notar que 400 táleres anuais era a remuneração do «marechal da corte», o segundo funcionário mais importante.

Desconhece-se com que freqüência Bach e os seus músicos tinham de «fazer música» para a corte de Köthen. Em contrapartida, sabe-se que todas as semanas tinha de haver um ensaio do conjunto; durante dois anos, estes ensaios realizaram-se em salas alugadas, tal como no tempo de Stricker, mas, a partir de 1719, passaram a efetuar-se em casa de Bach. Tanto num caso como noutro, a câmara do príncipe pagava 12 táleres por ano para os aluguéis; os que Bach recebeu estão justificados nas contas do palácio, «pelos ensaios que teve em sua casa e por cuidar do cravo».

Para o *Collegium Musicum*, Bach teve de compor muita música, quase toda instrumental, à exceção d cantatas que escreveu para as duas ocasiões tradicona mente celebradas: o aniversário do príncipe e o Ar Novo. Estas cantatas perderam-se, exceto num cas em que se conserva a partitura original, e em ma outros dois ou três casos, em que parece tê-la utilizado mais tarde, em Leipzig, numa nova versão

Quanto à música instrumental, a maior parte per deu-se igualmente, mas o pouco que se conserv compensa pela sua grande qualidade, pois não só figur entre o melhor de Bach, como algumas obras são melhor que se conhece nos respectivos gêneros. Su produção deste período pode dividir-se assim:

a) *Concertos instrumentais:* os seis *Concertos Brandeburgueses* (BWV 1046-1051) e os três de violino orquestra (BWV 1041-1043);

b) *Obras para orquestra:* as quatro *ouvertures* (BWV 1066-1069, a menos que a última tenha sido composta em Leipzig);

c) *Música de câmara para instrumentos solistas, sem acompanhamento:* três sonatas e três *partitas* de violino

Embaixo: retrato do príncipe Leopold von Anhalt-Köthen (1694-1728), grande amador de música, excelente cantor e intérprete de violino, cravo e viola da gamba. *Nove anos mais novo do que Bach, manteve sempre com este relações cordiais, estabelecendo-se entre ambos uma amizade profunda e frutuosa.*

Arquivo Schirmer

BWV 1001-1006), seis suítes de violoncelo *(viola omposa)* (BWV 1007-1012) e a sonata (na realidade *artita*) de flauta (BWV 1013);

d) Música para instrumentos solistas com acompanhamento de tecla: seis sonatas de violino (BWV 1014-1019), outras duas sonatas de violino (BWV 1021-1023), três sonatas de *viola da gamba* (BWV 1027-1029), seis sonatas de flauta (BWV 1030-1035) e a sonata de duas flautas (BWV 1039), de que logo depois fez um arranjo para *viola da gamba* (BWV 1027);

e) Música de tecla: as três primeiras grandes coleções didáticas: as destinadas a seu filho Wilhelm Friedemann (BWV 772-801) e a sua segunda mulher, Anna Magdalena, e o *Das Wohltemperierte Clavier* (BWV 846-893). □

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Produção musical

Capítulo 13

Música para tecla

Bach foi acima de tudo organista. Durante a infância e a juventude, só estudou para isso mesmo, para ser organista. Há testemunhos expressos e relativamente numerosos dessa aprendizagem. Quanto às outras facetas da sua formação musical, apenas dispomos de alguns dados soltos. Assim, as primeiras composições de que temos notícia são para órgão. E, embora a vida o tenha levado por outros caminhos muito diferentes — *Kapellmeister, Kantor,* etc. — e estas situações se tenham refletido na sua obra musical, Bach nunca abandonou o órgão. E foi para este instrumento que escreveu peças que, embora menos conhecidas do que as suas peças vocais e instrumentais, não são de modo algum inferiores a estas.

Bach escreveu também obras imortais para outros instrumentos de tecla. E aqui devemos fazer um aviso importante. Bach estabeleceu sempre a distinção entre música para cravo e música para tecla. Especificamente para cravo escreveu muito pouco: os concertos a que já fizemos referência e pouco mais. Para as restantes composições utilizou a palavra *Klavier* (ou *Clavier*). *Klavier* era o nome genérico de todos os instrumentos *de teclado:* clavicórdio, cravo e talvez até órgão. Daí que usemos sempre o termo *tecla* para traduzir *Klavier,* visto que, pela sua generalidade, não limita nem exclui nenhum instrumento.

Antonio Sabrà

Em cima: litografia que representa Bach a tocar órgão na Igreja de Arnstadt. Apesar do caloroso acolhimento que esta cidade dispensou ao jovem compositor, as suas desavenças com o Conselho levaram-no a abandonar o cargo em 1707. À esquerda: órgão de Bach, que se conserva na sua casa natal.

Ao apresentar este importante capítulo da obra de Bach, o ideal teria sido podermos seguir uma ordem cronológica ou o estudo por gêneros. Nem uma coisa nem outra são possíveis: a cronologia é, na maior parte das vezes, problemática; e, quanto à divisão por gêneros, houve uma tal evolução em Bach e existe uma tal inter-relação entre uns e outros que tem forçosamente de haver cruzamentos difíceis de classificar. Assim, adotaremos um critério misto.

Composições para órgão

O órgão, instrumento de origem muito recuada, conheceu, durante o século XVII, nos países germânicos

— especialmente no Norte da Alemanha — um desenvolvimento fulgurante, com orientações originais, que tiveram uma influência determinante nos compositores e tornaram possível o maravilhoso florescimento da escola alemã de órgão, que alcançaria o seu ponto mais alto com Bach.

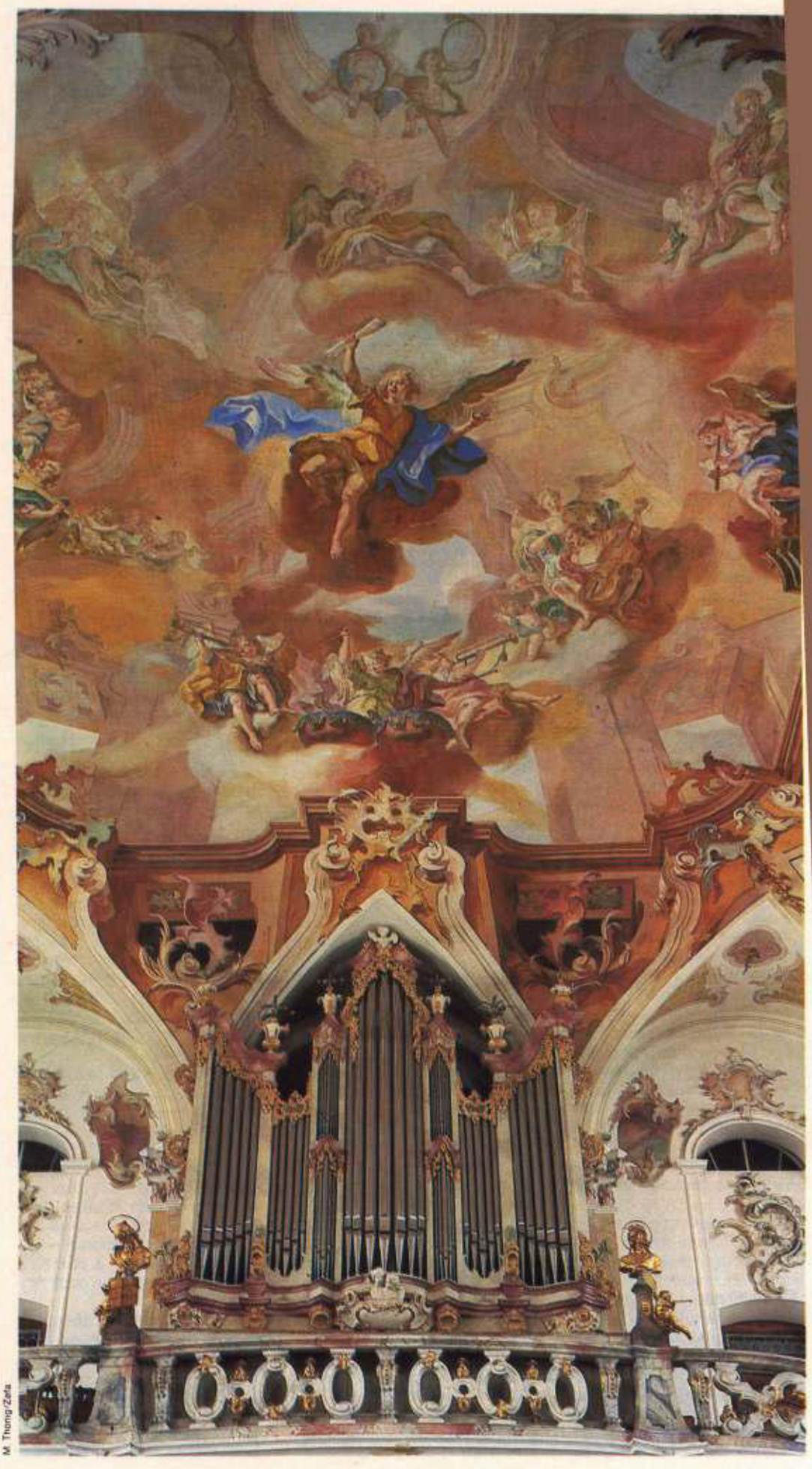
Abandonado o «teclado partido» e outros resquícios medievais, que, em contrapartida, se manteriam durante tanto tempo nos países latinos, o órgão nórdico orientou-se decididamente para a solução de dois teclados para as mãos, correspondentes a dois corpos do instrumento, independentes ou quase, e uma pedaleira completa, com registros independentes dos manuais, que abarca todas as notas cromáticas da sua extensão.

Na segunda metade do século XVII e primeiros anos do XVIII, esse órgão foi substancialmente aperfeiçoado graças a várias gerações de organeiros geniais, entre os quais se destacam Arp Schnitger (1648-1719) e os irmãos Andreas (1678-1734) e Gottfried (1683-1753) Silbermann (o último distinguiu-se também na construção de pianos).

Em regra, divide-se a obra organística de Bach em dois grandes blocos: corais e composições livres. As duas formas tinham uma origem comum e seguido o mesmo caminho até chegarem a Bach: Sweelinck — e seus discípulos imediatos — e a geração de organistas que tiveram influência direta em Bach (Böhm, Reincken, Buxtehude...)

Ambas eram pensadas em função do culto protestante: os corais, para que, por meio de melodias muito conhecidas, os fiéis recordassem os textos das mesmas, aumentando assim a sua devoção; as formas livres, para concederem maior solenidade às cerimónias.

A finalidade religiosa, a



M. Thomig-Zeta

Com Johann Sebastian Bach, a escola alemã de órgão alcançou o período de máximo esplendor. A sua produção organística, dividida em corais e obras livres, tem um único denominador comum: realçar o culto protestante. À direita: órgão da Klosterkirche, de Birnau.

evotio, é algo intrinsecamente essencial a estas composições. Não é por caso que Bach escreveria no título de uma das suas principais coleções destas obras — o *Orgelbüchlein* — este dístico, resumo do ideal divino da sua música religiosa: *Dem Höchsten Gott allein zu Ehren; Dem Nächsten, draus sich zu belehren* («Só ao Deus Altíssimo a glória; ao próximo, para que possa instruir-se com ele»).

As primeiras experiências de Bach que conhecemos na arte de variar um coral datam da sua estada em Lüneburg (1700-1703), sob a orientação de Böhm, e talvez mesmo do período que passou em Ohrdruf com seu irmão: basta observar as formas um tanto simples — embora já muito interessantes — daquela série de *Partite diverse* sobre os corais *Christ, der du bist der helle Tag* (BWV 766), *O Gott du frommer Gott* (767) e *Sei gegrüsset Jesu gütig* (768).

E, ainda que na última algumas das suas variações apresentem sinais evidentes de terem sido posteriormente corrigidas por Bach, outras possuem as mesmas características das duas obras precedentes: simplicidade, imitação dos modelos italianos e alemães anteriores a ele, etc.; até a quase total ausência de pedaleira ou, quando é usada, a sua contextura simples mostram-nos um Bach muito distante do que viria a ser.

Mas os ensinamentos de Böhm em Lüneburg, de Reincken em Hamburgo e, sobretudo, os de Buxtehude em Lübeck, com o conseqüente amadurecimento de todos esses conhecimentos e experiências em Arnstadt, onde teve amplas condições para os transformar em próprios e para transformar-se a si mesmo, fizeram que Bach alcançasse rapidamente a maturidade artística total.

Muitas das composições sobre os corais foram reunidas em coleções pelo próprio Bach ou por outros. Eis alguns títulos e a descrição das principais:

a) «Orgelbüchlein»

A página de título tem o seguinte autógrafo, que se conserva: «Pequeno livro de órgão, em que se orienta um organista diligente a realizar um coral de várias maneiras

Biblioteca Musical, Leipzig/Arquivo Salvat

Algumas das composições organísticas de Bach foram reunidas em coleções pelo próprio músico ou por outros, como no caso dos Seis Corais *(em cima, capa) publicados por Schübler. Estes corais, tecnicamente pouco elaborados, refletem, em contrapartida, um profundo sentimento religioso.*

e, ao mesmo tempo, a exercitar-se no estudo da pedaleira, dado que em alguns dos corais que nele se encontram a pedaleira é tratada de modo obrigatório. Só ao Deus Altíssimo a glória; ao próximo, para que possa instruir-se com ele. Composto por Johann Sebastian Bach, p.t. [*pro tempore? pleno titulo?*], mestre de capela do Sereno Príncipe Reinante de Anhalt-Köthen».

Segundo o plano original, deveria ser constituído por 164 corais; mas só 45 (ou 46, se considerarmos que de um existem duas versões) foram completados. Foi copiado durante os últimos anos da sua estada em Köthen (1722-1723), mas grande parte destes corais havia sido composta ainda em Weimar, embora talvez tivessem sido corrigidos quando da feitura da cópia.

b) Os dezoito corais

Coleção também autógrafa (exceto os três últimos), copiada por Bach no final da vida (1747-1749). Também neste caso a composição é muito anterior; é quase certo que a maior parte destes corais data da época de Weimar, cerca de 1710-1714; são, pois, contemporâneos do *Büchlein,* se não anteriores. Há outras cópias de quase todos, graças às quais é possível deduzir a data em que foram compostos; e de todos existem pelo menos duas versões e de alguns até quatro, devido às constantes tentativas de Bach no sentido de melhorar as suas obras. A página para o título da coleção ficou em branco.

c) O «Clavierübung III»

Publicado em 1737. A primeira página diz: «Terceira parte da prática do teclado, que consta de vários prelúdios sobre o catecismo e outros cantos para o órgão. Preparado para os amantes da música e especialmente para os entendidos, para recreação do seu espírito, por Johann Sebastian Bach, compositor da Corte Real Polonesa e da do Eleitor da Saxônia e diretor do *Chorus Musicus* de Leipzig. Publicado pelo Autor.»

Conserva-se o exemplar impresso que Bach usou. Salvo em um ou dois casos, parece que todas as composições foram escritas para este volume. As numerosas cópias manuscritas que se conservam de muitas das suas peças provêm, quer direta quer indiretamente, da edição impressa, a primeira que Bach publicou para órgão.

A primeira e a segunda partes do *Clavierübung* são para tecla mas não para órgão. A terceira é também denominada «Missa de Órgão» — *Orgelmesse* — por ter sido concebida como um comentário musical completo para um serviço litúrgico luterano. Cada coral figura com duas e até três versões, uma mais elaborada, para dois manuais e pedaleira, e a outra, ou outras, apenas para os manuais.

d) Os corais Schübler

Publicados em 1748-1749, a página do título diz: «Seis corais de vários tipos, para serem interpretados num órgão com dois manuais e pedaleira, preparados por Johann Sebastian Bach, compositor da Corte Real da Polônia e da do Eleitor da Saxônia e mestre de capela e diretor do *Chours Musicus* de Leipzig. Publicados por Johann Georg Schübler em Zella, na floresta da Turíngia. Podem ser adquiridos em Leipzig, em casa do senhor mestre de capela Bach, em casa de seus filhos em Berlim e Halle, e na do editor, em Zella.»

Com exceção de um, todos estes corais são arranjos de árias de cantatas que Bach compusera em Leipzig. Neste último trabalho sobre o coral, Bach depurou ao máximo a sua arte: estas obras não têm as complicações técnicas e contrapontísticas, um pouco artificiosas, de outras obras anteriores, mas possuem um sentimento religioso mais profundo, mais íntimo; nelas, Bach deu ênfase à expressão, sobretudo à expressão da *devotio* religiosa, que toca no mais íntimo a alma do cristão. As próprias indicações dinâmicas e de registro que Bach lhes juntou, e não são freqüentes nele, demonstram até que ponto o velho mestre apronfundara esta forma, tão intrinsecamente religiosa, que é o *coral.* Trata-se de obras-primas, capazes, por si só, de imortalizar o seu autor; tudo é perfeito neste livro, da primeira à última página.

e) A coleção Kirnberger

Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) foi, durante dois anos, aluno de Bach em Leipzig. Grande admirador do seu professor, recopilou alguns dos corais que este escrevera em Weimar e que, em grande parte, só conhecemos por esta fonte.

Para além destas coleções, existem numerosos corais em cópias soltas.

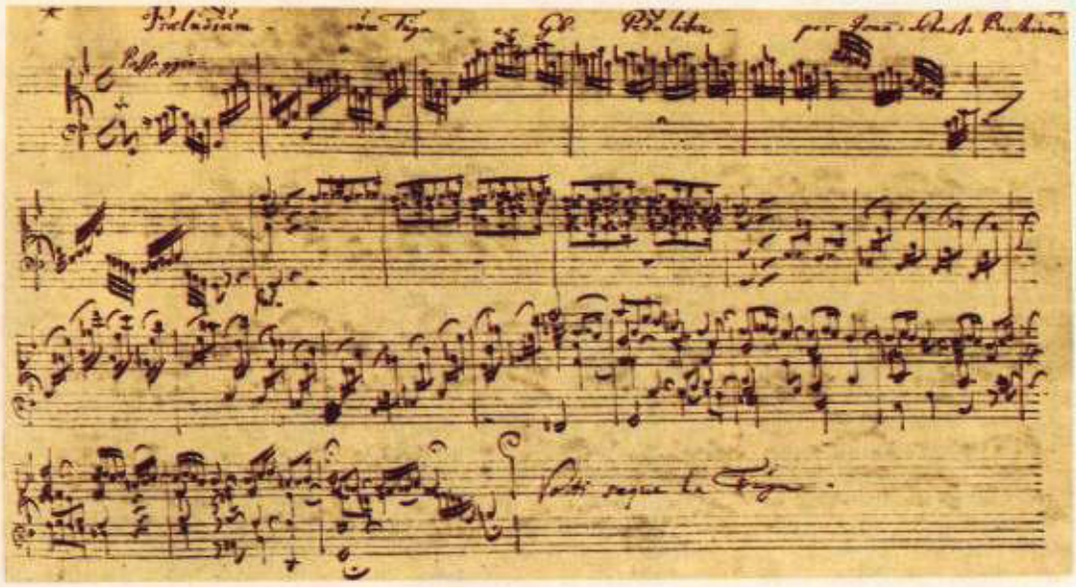
Quanto às formas livres, não dispomos de coleções semelhantes à dos corais, uma vez que, de um modo geral, chegaram até

a nós em cópias dispersas, das quais poucas são as que se devem ao punho de Bach. Em traços gerais, temos de referir que, dentro da mentalidade religiosa da época, não possuem o carácter intrinsecamente religioso dos corais, embora fossem concebidas para o culto.

A principal forma incluída nesta segunda categoria de obras de órgão de Bach é o prelúdio e fuga; por vezes, em vez de prelúdio aparece a tocata. Apesar de não faltarem exemplos de fugas sem o correspondente prelúdio, bem como outras composições diversas, como as fantasias, o normal era o binômio prelúdio *(tocata)*-fuga. Foram os discípulos de Sweelinck que criaram esta forma composta, que os da geração seguinte — Böhm, Reincken e Buxtehude — desenvolveriam amplamente. Na juventude, Bach poria nela toda a sua grande alma de músico. Quase todas as composições deste tipo que se conservam foram escritas no período de Weimar e até antes; são, pois, muito poucas as que datam de Köthen ou de Leipzig (a conhecida tocata e fuga em ré menor, BWV 565, é dos primeiros anos de Weimar, se é que não foi composta ainda em Arnstadt).

Quanto à forma musical, estes prelúdios e fugas para órgão são muito semelhantes aos seus homônimos para cravo.

Entre as outras formas que Bach cultivou para órgão, há que mencionar duas composições individuais, uma vez que se encontram entre as mais famosas do autor: a chamada *Pastorale* em fá maior (BWV 590), provavelmente composta em Arnstadt, entre 1703 e 1707, e sobre cuja autenticidade existem algumas dúvidas, e a passacalhe em dó menor (BWV 582), composta em Weimar, cerca de 1716, sobre um tema de André Raison.

Finalmente, devemos citar dois grupos de composições que, embora escritas para órgão, pertencem à música de câmara: os dois trios BWV 583 e 584 e as seis sonatas BWV 525-530, compostas em Leipzig, por volta de 1725, e que parecem ter sido inicialmente concebidas para outro instrumento de teclado com pedal, que não o órgão.

Em cima: fragmento do prelúdio e fuga em sol menor, BWV 535, de Bach, uma das poucas partituras escritas pelo seu próprio punho que se conservam. Esta obra foi composta em Weimar entre os anos de 1708 e 1717.

A incrível força dramática da tocata e fuga em ré menor, BWV 565, de Bach, pode chegar a despertar no ouvinte uma apoteótica exaltação de sentimentos. À esquerda: Apoteose de Veneza, *do Veronese.*

Composições para tecla

Para lá de grande organista, Bach era um excepcional intérprete de tecla. Graças ao testemunho de sua segunda mulher, sabemos que em sua casa se tocavam habitualmente instrumentos de teclado, que os filhos «brincavam entre as pernas do clavicórdio e do cravo e que os pedais eram objeto das suas investigações constantes»; que, quando Friedemann e Emanuel cresceram, costumavam tocar com o pai os seus concertos para três cravos; que, à data da morte de Bach, havia em sua casa cinco cravos e clavicórdios e que, além disso, tinha oferecido a Johann Christian, o mais novo dos filhos, «três clavicórdios com pedal»; que tinha um clavicórdio no quarto e, de noite, se levantava frequentemente para tocar nele. Não é, pois, estranho que se encontrem composições para tecla ao longo de toda sua vida.

Uma das primeiras que escreveu foi o *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, BWV 992. Composto em Arnstadt em 1704, por ocasião da partida para a Suécia, em cuja corte fora aceito como oboísta, do seu irmão mais velho, Johann Jacob (1682-1722), seu companheiro em Ohrdruf, é uma obra entre jocosa e séria, com passagens descritivas, como aquela «Ária do Postilhão», a que se segue uma «Fuga que imita a corneta do postilhão», ou mesmo frequentes sequências cromáticas descendentes, para representar a tristeza e as lágrimas da partida, obra que, segundo o testemunho de Anna Magdalena, era interpretada com certa frequência nos concertos familiares.

Entre as primeiras obras que compôs e chegaram até aos nossos dias, podem referir-se as várias *ouvertures* e *suites* (BWV 822, 823, 832, 833, etc.) escritas em francês e precursoras das obras-primas homónimas da maturidade. Esta chegou, tanto no que diz respeito às peças para tecla como aos restantes aspectos da sua obra, com a estada em Weimar (1708-1717). Convém lembrar que, nesta cidade, Bach desempenhou as funções de *Hoforganist* — organista da corte —, embora também atuasse como *Kammermusicus* e, a partir de 1714, fosse simultaneamente *Konzertmeister*.

Todas as composições para tecla da época de Weimar foram escritas antes da última data citada (exceto, talvez, o prelúdio e fuga em lá menor, BWV 894) e podem dividir-se em três grupos: sete tocatas, BWV 910-916 (na verdade, são quase todas tocata e fuga); seis fugas, BWV 946-951 (as duas últimas sobre temas de Tomaso Albinoni), e cinco obras variadas, entre as quais uma *ouverture* (BWV 820), no estilo francês da suíte, com o característico primeiro andamento com *notes inégales*, muitos mordentes e ornamentos.

Um momento fundamental da carreira de Bach foi a sua nomeação para *Kapellmeister* de Köthen, em 5 de agosto de 1717. Entre os acontecimentos da vida de Bach neste período, recordemos que, no outono de 1718 e na primavera de 1719, realizou, na qualidade de *Kapellmeister*, duas viagens a Berlim para encomendar e supervisar a construção de um cravo para a corte de Köthen, que um inventário de 1784 descreve como «um grande cravo ou piano com dois teclados». Compreende-se o interesse de Bach pela música de tecla durante todos estes anos, tanto mais que, em Köthen, não havia propriamente música religiosa e que as obrigações da corte lhe deixavam muito tempo livre, que dedicou a estudos teóricos de música. Teóricos apenas na medida em que um músico visceralmente prático como ele podia conceber. Isto é, dirigidos para a prática e com uma suborientação especial: a didática. Um dos frutos desta tendência foi a compilação do *Orgelbüchlein*, obra em que se propôs recolher, de forma sistemática e com uma finalidade didática explícita, as suas experiências no tratamento do coral.

Em Köthen realizou também duas obras igualmente de compilação e com fins didáticos: o *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (BWV 772-801) e o *Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin* («Pequeno Livro de Ana Madalena Bach»).

A primeira destas antologias foi elaborada para seu filho mais velho, Wilhelm Friedemann (1710-1784), e sabe-se que foi começada em Köthen, em 22 de janeiro de 1720. Friedemann tinha então 9 anos (feitos em 22 de novembro). Compreende-se, pois, o caráter didático da coleção e que a dificuldade das composições vá aumentando progressivamente. Inicia-se com umas *tábuas* didáticas sobre vários pormenores da escrita

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em cima: cravo construído por Hans Ruckers, em 1612. Para este instrumento, bem como para o clavicórdio, escreveu Bach uma série de coleções de caráter didático. A primeira destas coleções foi composta para seu filho mais velho, Wilhelm Friedemann (1710-1784); a segunda, como diz o título, Pequeno Livro de Ana Madalena *(embaixo, primeira página), foi dedicada à sua segunda mulher, em 1722.*

Conservatorio Real, Bruxelas/Arquivo Salvat

musical. Consta de quinze *inventiones* — as conhecidíssimas *Invenções a Duas Vozes*, que todos os músicos «assassinaram» no começo dos seus estudos pianísticos — e quinze sinfonias, tanto umas como outras ordenadas sistematicamente por tons, ascendendo de dó maior para si menor (dó maior-dó menor, ré maior-ré menor, mi bemol maior-mi natural maior-mi menor, etc.).

Como o próprio título diz, a segunda coleção foi escrita para a segunda mulher. Haviam casado em 3 de dezembro de 1721 e, pouco depois, redigiu este livro para ela. Pelo alto valor humano que encerra, vale a pena transcrever a descrição que a própria Anna Magdalena faz do momento em que o marido lho entregou:

«Pouco tempo depois do nosso casamento, trouxe-me um livrinho de música que tinha feito para mim; ainda o tenho em meu poder e, mesmo que venha a ser muito pobre, não me separarei dele enquanto viver.

Uma noite, depois de ter posto na cama os quatro filhos pequenos, encontrava-me eu lá embaixo, no seu gabinete de trabalho, copiando, à luz da vela, uma partitura, quando se aproximou de mim, sem fazer ruído, e colocou sobre a mesa, à minha frente, um livrinho encadernado, de cor verde, com lombada e cantoneiras de couro. Tinha a seguinte inscrição na primeira página: *Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin, Anno 1722.*

Quando, com mãos impacientes, abri as páginas desse livrinho, enquanto, atrás de mim, ele me observava com um sorriso bondoso, vi que escrevera nele composições fáceis para clavicórdio, que me eram dedicadas. Tinha começado há pouco a ensinar-me a tocar esse instrumento e ainda não havia feito grandes progressos, apesar de já saber tocar um bocadinho quando me casei. Escrevera aquelas pequenas composições melodiosas para me dar alegria, para me animar e para, de uma maneira agradável, fazer melhorar a minha técnica. Entre aquelas p[á]ginas, havia uma sarabanda grave e séria — sempre achara que as sarabandas das suítes e partitas de Sebastian eram encantadoras, pois parecia-me que exprimiam com exatidão a sua maneira de ser — e o pequeno minueto mais alegre que ouvi em toda a minha vida. Todas as composições tinham um encanto que parecia destinado a incitar ao estudo qualquer aluno de clavicórdio.»

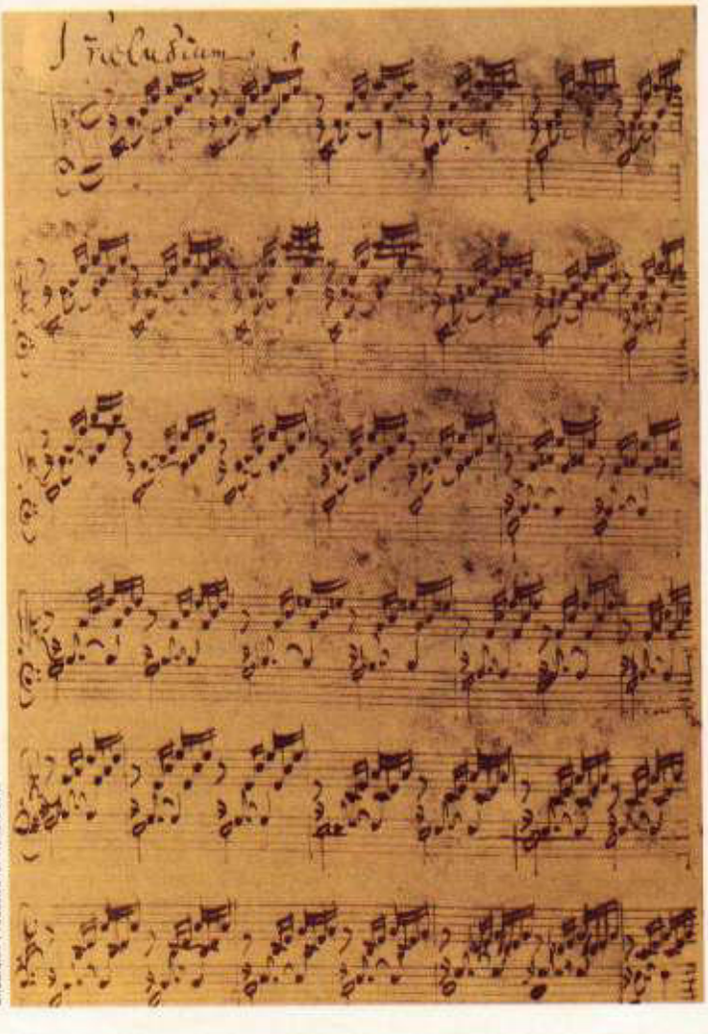
O manuscrito, autógrafo que se conserva, está muito incompleto. A parte mais importante é a primeira, que contém a primeira versão das *Suítes Francesas*.

Ainda em 1722, começou a sua maior obra pedagógico-sistemática para tecla, aquela a que chamou *O Cravo bem Temperado* (verdadeiramente, deveria chamar-se «O Teclado bem Temperado»). Este livro é formado por vinte e quatro prelúdios e fugas, em todas as tonalidades maiores e menores, ascendendo por meios-tons, de dó maior a si menor, e constitui um dos mais grandiosos e excelsos monumentos jamais concebidos e realizados pela fantasia e ciência musicais. E Bach tinha tanta consciência disso que, vinte anos depois, repetiu a experiência com uma «segunda parte», constituída por outros tantos prelúdios e fugas, que, comparados com os do primeiro livro, revelam o imenso caminho percorrido pelo mestre naquele lapso de tempo.

O *Büchlein de Anna Magdalena* deu origem, ao que parece, a essas maravilhosas *Suítes Francesas* (BWV 812-817) que, mais tarde, Bach refez e completou. São seis e convém notar que o título de «suítes francesas» é posterior, não se devendo a Bach. Paralelas a estas, há as seis *Suítes Inglesas* (BWV 806-811), cujo título não está inteiramente esclarecido, pois o conteúdo é idêntico ao das francesas. Também compôs outras suítes, *ouvertures*, etc., semelhantes.

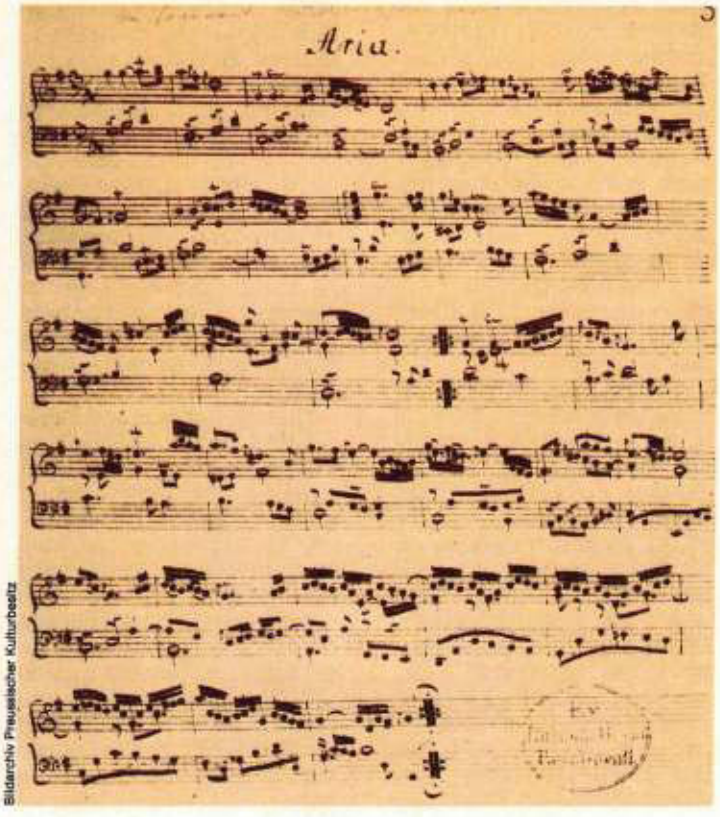
Entre as obras que, de certo modo, se assemelham às suítes, devem referir-se as partitas, sobretudo as seis (BWV 825-830), que, editadas separadamente entre 1726 e 1730, o próprio Bach voltou a publicar reunidas numa única obra, em

Em 1722, Bach começou a escrever a sua maior obra sistemático-pedagógica para tecla: O Cravo bem Temperado. *Este livro, de que apresentamos embaixo a capa da primeira parte e, à direita, a partitura que encabeça a obra, consta de 24 prelúdios e fugas e contribuiu para impor a divisão da oitava em doze meios-tons cromáticos iguais, o que permitiu desenvolver ao máximo o mecanismo das modulações.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

1731, dando-lhes o título de *Clavierübung* («Exercício de Teclado»).

O *Clavierübung II* foi publicado em 1735 com o seguinte título: «Segunda parte da prática do teclado, que consta de um concerto ao gosto italiano e de uma abertura segundo o modo francês, para um cravo de dois manuais, preparado para a recreação do espírito dos apreciadores por Johann Sebastian Bach, mestre de capela do príncipe eleitor da Saxônia-Weissenfels e diretor do *Chorus Musicus* de Leipzig. Editado por Christoph Weigel, o Novo.» A abertura é a belíssima partita em si menor, BWV 831. De acordo com a opinião geral, o estilo «italiano» do concerto tem que ver com a alternância do *piano* e *forte* nos dois teclados.

Embora a obra de Bach para tecla seja muito extensa, não se pode estudá-la aqui com mais detalhe.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Capa (em cima) e partirura (à esquerda) do Clavierübung IV, *ou* Variações Goldberg, *publicadas por Bach cerca de 1744. Esta obra, de brilhante riqueza inventiva, em que o contraponto compete com uma grande variedade de disposições instrumentais, tem como subtítulo «Árias com diversas variações para cravo de dois teclados manuais».*

Catálogo da obra instrumental

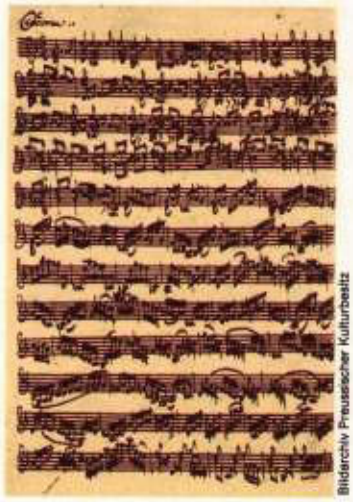
Órgão

3 partitas de coral, BWV 766-768 (c. 1703) ● 46 corais em *Das Orgelbüchlein,* BWV 599-644 (1713-1717) ● 21 corais em *Dritter Theil der Clavierübung,* BWV 669-689 (1739) ● 6 *Choräle von verschiedener Art,* BWV 645-650 (1746) ● 18 corais num manuscrito autógrafo, BWV 651-668 (Versão definitiva, 1742-1748) ● 6 variações canônicas, BWV 769 (1747) ● 51 corais procedentes de diversas fontes, BWV 690-740, e algumas outras obras de autenticidade duvidosa ● *Pastorale* em fá maior, BWV 590 (c. 1707) ● *Canzona* em ré menor, BWV 589 (c. 1709) ● *Allabreve* em ré maior, BWV 598 (c. 1709) ● 5 concertos segundo Vivaldi e o duque Johann Ernst de Saxônia-Weimar: sol maior, lá menor, dó maior, dó maior e ré menor, BWV 592-596 (c. 1715) ● *Passacaglia* em dó menor, BWV 582 (c. 1712) ● 7 sonatas a trio, BWV 525-530 (c. 1727) e BWV 583 (c. 1725) ● 22 prelúdios (ou tocatas, ou fantasias) e fugas, BWV 531-552 ● Diversas fugas, tocatas, prelúdios, fantasias, BWV 561-580, e algumas peças de autenticidade duvidosa.

Cravo

2 *Capriccios,* em si bemol maior, BWV 992 (1704), e em mi maior, BWV 993 (c. 1704) ● 4 sonatas, em ré maior, BWV 963 (c. 1705), em ré menor BWV 964 (c. 1720), em lá menor, BWV 965 (c. 1720), em dó maior, BWV 966 (c. 1720) ● 7 tocatas, em fá sustenido menor, BWV 910 (c. 1717), em dó menor, BWV 911 (c. 1717), em dó maior, BWV 912 (c. 1710), em dó menor, BWV 913 (c. 1708), em mi menor, BWV 914 (c. 1708), em sol menor, BWV 915 (c. 1708), em sol maior, BWV 916 (c.1719) ● 16 concertos segundo Vivaldi, Marcello, Torelli, Telemann e o duque Johann Ernst de Saxônia-Weimar, BWV 972-987 (1708-1717) ● *Aria variata alla maniera italiana* em lá menor, BWV 989 (c. 1709) ● 4 suítes, em lá menor, BWV 818 (c. 1722), em bi bemol maior, BWV 819 (c. 1722), em si bemol maior, BWV 821 (c. 1710), em sol menor, BWV 822 (c. 1710) ● 6 suítes inglesas, em lá maior, lá menor, sol menor, fá maior, mi menor e ré menor, BWV 806-811 (c. 1720) ● 3 minuetos, em sol maior, sol menor e sol maior, BWV 841-843 (c. 1721) ● *Das Wohltemperierte Klavier* («O Cravo bem Temperado»): I, BWV 846-869 (1722); II, BWV 870-893 (1742) ● 15 invenções, BWV 772-786 (1723) ● 15 sinfonias, BWV 787-801 (1723) ● 6 suítes francesas em ré menor, dó menor, si menor, mi bemol maior, sol maior e mi maior, BWV 812-817 (1722-1724) ● 6 partitas em si bemol maior, dó menor, lá menor, ré maior, sol maior e mi menor, BWV 825-830 (c. 1730) ● Abertura francesa em si menor, BWV 831 (1735) ● Concerto italiano, BWV 971 (1735) ● Ária com 30 variações («Variações Goldberg»), BWV 988 (1741-1742) ● Prelúdio e fuga em lá menor, BWV 894 (1708-1717) ● Prelúdio e fuga em lá maior, BWV 896 (c. 1709) ● Prelúdio e fugueta em mi menor, BWV 900 (c. 1720) ● Prelúdio e fugueta em fá maior, BWV 901 (c. 1720) ● Prelúdio e fugueta em sol maior, BWV 902 (c. 1720) ● Fantasia cromática e fuga em ré menor, BWV 903 (c. 1720, rev. c. 1730) ● Fantasia e fuga em lá menor, BWV 904 (c. 1725) ● Fantasia e fuga em dó menor, BWV 906 (c. 1738) ● Fuga em lá menor, BWV 944 ● Fuga em dó maior, BWV 946 (c. 1708) ● Fuga em lá maior sobre um tema de Albinoni, BWV 950 (c. 1710) ● Fuga em si menor sobre um tema de Albinoni, BWV 951 (c. 1710) ● Fuga em dó maior, BWV 953 (c. 1723) ● Fuga em si bemol maior, BWV 954 ● 6 pequenos prelúdios em dó maior, dó menor, ré menor, ré maior, mi maior e mi menor, BWV 933-938 ● 5 prelúdios em dó maior, ré menor, mi menor, lá menor e dó maior, BWV 939-943 ● Peças do *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach;* BWV 924, BWV 926-930 (c. 1720) ● *Clauvierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin* (2 coleções de peças instrumentais ou vocais, 1722).

Alaúde

Suíte em sol menor, BWV 995 (1727-1731) ● Suíte em mi menor, BWV 996 (c. 1708-1717) ● Partita em dó menor, BWV 997 (1737-1741) ● Prelúdio, fuga e *allegro* em mi bemol maior, BWV 998 (c. 1740) ● Prelúdio em dó menor, BWV 999 (c. 1720) ● Fuga em sol menor, BWV 1000 (c. 1725) ● Partita em mi maior, BWV 1006-*a* (1720).

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Bach compôs três sonatas e três partitas, BWV 1001-1006, de violino solista. A partita n.º 2, em ré menor, pertence a célebre chacoina, de que apresentamos, em cima, uma página autógrafa.

À direita: clarabóia do Palácio da Música de Barcelona. As linhas audaciosas e a fantasia policroma deste elemento decorativo modernista sugerem o arrojo inventivo e o virtuosismo quase acrobático das Variações Goldberg, *onde uma inspiração melódica fácil se combina com o mais complicado domínio do contraponto.*

Música de câmara

Costumam incluir-se nesta seção as composições para instrumento solista — mais concretamente para violino, violoncelo e flauta —, com ou sem acompanhamento. Por isso, manteremos esta classificação habitual, apesar de não ser inteiramente exata.

Todas as obras desta rubrica foram compostas por Bach durante o período de Köthen (1717-1723); é, no entanto, impossível precisar mais as datas de composição. Porque, inclusive em relação aos seis solos de violino, em cujo manuscrito figura a data de 1720, parece que esta se refere ao momento da compilação, talvez com vista à sua publicação.

Obras de violino

São dois os principais grupos de obras e de ambos se conservaram os respectivos autógrafos. Os títulos rezam assim:

a) *«Sei Solo â violino senza basso accompagnato. Libro Primo da Joh Seb Bach. âo. 1720»* (BWV 1001-1006);

b) *«Sei Suonate à Cembalo certato e violino solo, col basso per viola da gamba, accompagnato se piace. Composte da Giov. Sebast. Bach»* (BWV 1014-1019).

As primeiras são obras excepcionais, que marcam o grau mais elevado de perfeição a que jamais chegou a música para violino só, sem acompanhamento.

Este gênero tinha já uma certa tradição na Alemanha: o próprio Bach conheceu em Weimar aquele que era considerado o maior violinista do seu tempo, Johann Georg Pisendel (1687-1755), que escrevera algumas obras deste tipo. Johann Jakob Walther também escrevera e publicara peças idênticas em Mogúncia, em 1688.

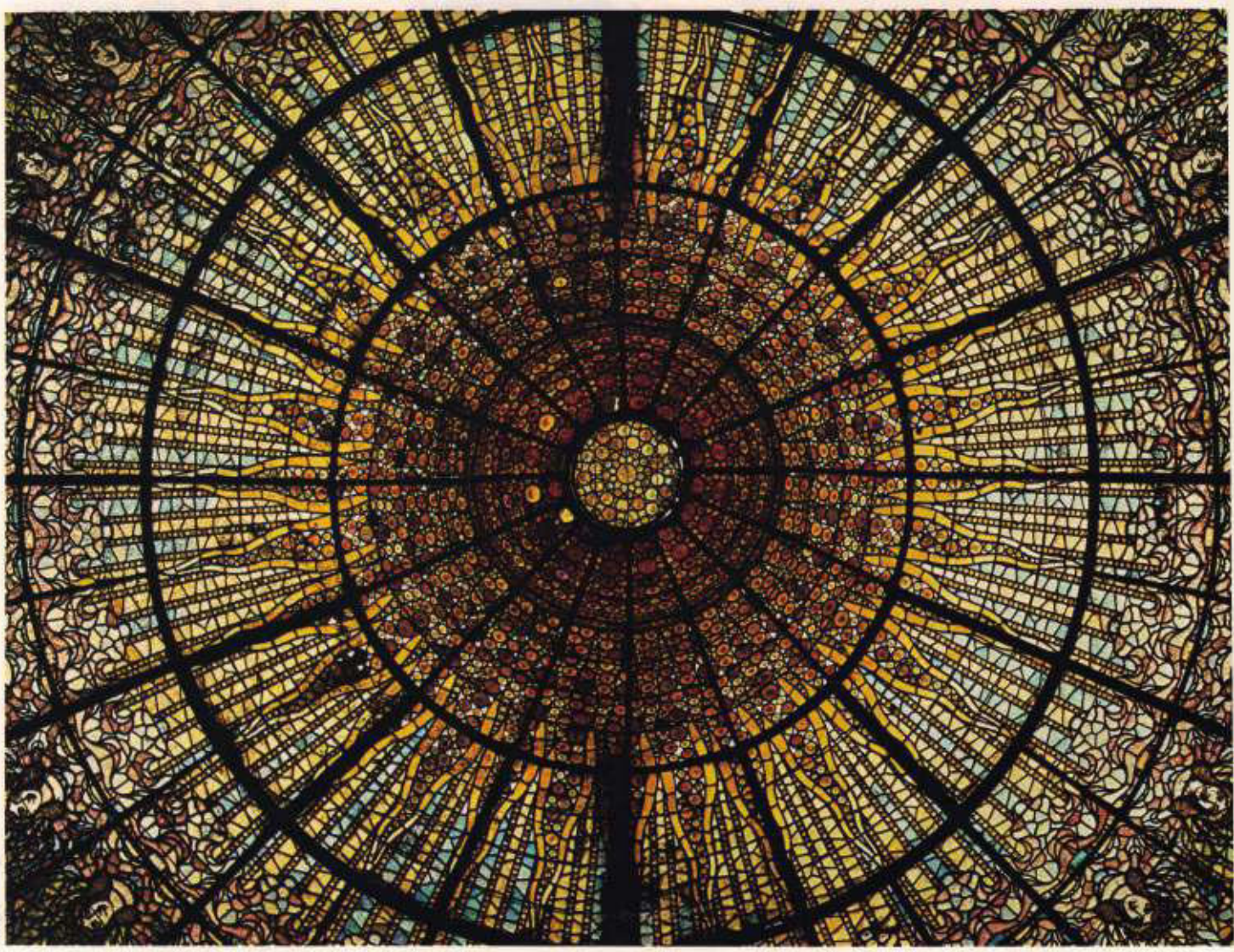
Muito se tem especulado sobre o destinatário destas obras. Dada a sua dificuldade, devia tratar-se de um violinista excepcional. Falou-se de Pisendel, do já citado primeiro *Kammermusicus* de Köthen, Joseph Spiess, e até de Bach, pois não podemos esquecer que o seu primeiro instrumento profissional foi o violino.

Este primeiro grupo a que estamos nos referindo consta de três sonatas e três partitas. As sonatas parecem ter sido pensadas para serem interpretadas na igreja, uma vez que nos tempos de Bach era frequente tocar composições *a solo* durante a comunhão. Esta suposição é confirmada pelo fato de o tema da fuga (segundo andamento) da sonata n.º 3 (BWV 1005) ser extraído d coral *Komm, heiliger Geis Herre Gott* («Vem, Espíri Santo, Senhor Deus»).

Em geral, trata-se d obras de virtuosismo impres sionante e de muito dens conteúdo estético. E, embor este tipo de obras fosse n sua origem concebido quas como um capricho para viol nistas muito hábeis, Bac soube pôr nestas uma gran de dose não só de inspiraçã musical mas também de be leza artística.

Daí que, desde que s tornaram conhecidas, fos sem muito interpretadas pe los violinistas, como, aliás demonstram as numerosa cópias manuscritas do sé culo XVIII que se conservam No século XIX, todos os gran des violinistas, a começa por Ferdinand David (1810 1873), procuraram dar a su própria versão destas obras -primas.

A tradição manteve-se at aos grandes violinistas do nossos dias.



Selmer

bras de violoncelo

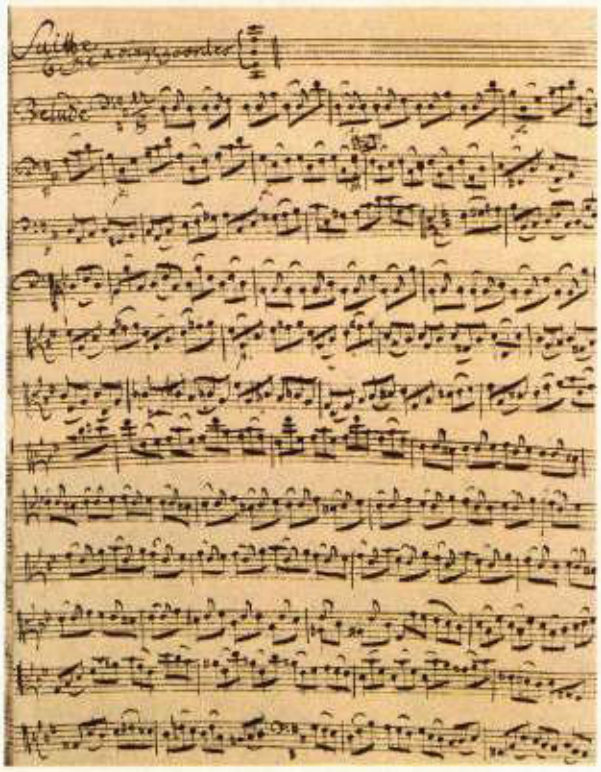
ormam também dois gru-
os:

a) Seis suítes para instru-
ento só, sem acompanha-
ento (BWV 1007-1012).
ão existe o autógrafo, mas
penas uma cópia de Anna
lagdalena;

b) Três sonatas para viola
a gamba ou violoncelo com
companhamento de cravo
WV 1027-1029).

Conserva-se tão-só o au-
grafo da primeira (1027), com o seguinte título: «*Sonata à cembalo è viola da gamba di J.S.B.*»

Parece que as suítes foram compostas para Christian Bernhard Linike (1673-1751) e as sonatas para Christian Ferdinand Abel (c. 1683-1737), ambos músicos da corte de Köthen quando Bach era aí *Kapellmeister*.

Também relativamente a esta seção é válido o que se disse a respeito das obras de violino: as verdadeiramente geniais são as seis suítes do primeiro grupo. Foram concebidas unitariamente, segundo um modelo comum: todas constam de um *prélude* e dos quatro andamentos típicos da suíte: *allemande*, *courante*, *sarabande* e *gigue*. No entanto, na primeira e na segunda foram introduzidos dois minuetos entre a sarabanda e a giga; na terceira e na quarta figuram no mesmo lugar duas *bourrées* e na quinta e na sexta, duas *gavottes*. Contudo, há diferenças fundamentais entre a música das obras de violino e a das de violoncelo, uma vez que Bach as compôs pensando nas características próprias de cada instrumento.

Primeira página manuscrita por Anna Magdalena das seis suítes de violoncelo solo de Bach. Só vieram a ser divulgadas modernamente por Pablo Casals (à esquerda, escultura de Blasco Ferrer).

Em Köthen, Bach escreveu várias peças para a flauta travessa. À esquerda: gravura de Weigel.

Outras combinações

Bach escreveu ainda obras para outro instrumento solista, com ou sem acompanhamento de tecla: a flauta travessa. Estas peças foram também compostas em Köthen para um intérprete específico: Johann Heinrich Freytag, que em 1716 fora contratado como primeiro-flautista da orquestra da corte de Köthen, aí permanecendo até à morte, em 1728. São duas as principais coleções de obras compostas por Bach para este instrumento: três sonatas para flauta e cravo obrigado (BWV 1030-1032) e três sonatas para flauta e contínuo (BWV 1033-1035). Do primeiro grupo conservam-se os autógrafos da primeira e da terceira, cujos títulos são: «*Sonata a Cembalo obligato e Travers solo di J.S.B.*» e «*Sonata a 1 Traversa e Cembalo obligato di J.S.B.*». Repare-se na diferença entre as três primeiras — para dois instrumentos: flauta e cravo obrigado — e as da segunda coleção — flauta e contínuo.

Compôs ainda uma partita (a que chama sonata) de flauta solo (BWV 1013) e também outra com duas flautas e contínuo (BWV 1039). Finalmente, há que mencionar a *Ouverture* em si menor (BWV 1067), que tem como instrumento solista a flauta, mas que incluímos no capítulo da música orquestral por ter acompanhamento de orquestra. De algumas destas obras Bach fez transcrições para outros instrumentos. □

Catálogo da obra de câmara

3 sonatas e 3 partitas para violino sem acompanhamento, BWV 1001-1006 (1720) • 6 suítes para violoncelo sem acompanhamento, BWV 1007-1012 (c. 1720) • Partita em lá menor para flauta travessa sem acompanhamento, BWV 1013 (c. 1720) • 6 sonatas de violino e cravo, BWV 1014-1019 (c. 1720) • 2 sonatas de violino e baixo contínuo, BWV 1021 e BWV 1023 (c. 1720) • 3 sonatas de cravo e viola da gamba, BWV 1027-1029 (c. 1720) • 2 sonatas de flauta travessa e cravo, BWV 1030 e BWV 1032 (c. 1720) • 2 sonatas de flauta travessa e baixo contínuo, BWV 1034 e BWV 1035 (c. 1720) • Sonata em sol maior, 2 flautas travessas e baixo contínuo, BWV 1039 (c. 1720) • Trio em fá maior, violino, oboé e baixo contínuo, BWV 1040 (c. 1713). Peças de autoria duvidosa.

Perfil biográfico

Capítulo 14

O novo casamento

Durante a estada de Bach em Köthen, o príncipe Leopold passou duas vezes uma temporada na estância balnear de Karlsbad, ponto de reunião da aristocracia alemã: em 1718 e 1720. Em ambas as ocasiões, o príncipe levou consigo alguns dos seus músicos, entre os quais Bach. A segunda viagem durou de 25 de maio a 17 de julho.

No regresso, uma notícia trágica esperava Bach: a da morte de sua mulher, Maria Bárbara, ocorrida no dia 7 daquele mesmo mês, e que, em treze anos de casamento, lhe dera sete filhos; aos seis nascidos em Weimar juntara-se um filho que veio ao mundo em Köthen, em 15 de novembro de 1718, e a quem pusera o nome de Leopold Augustus, em honra dos dois primeiros dos seus cinco padrinhos, todos de elevadíssima posição social, o que prova a estima de que Bach gozava: Leopold, príncipe reinante de Anhalt-Köthen; August Ludwig, príncipe de Anhalt; Eleonore Wilhelmine, duquesa de Saxônia-Weimar; Christoph Jost von Zanthier, *Hofmeister* e diretor da administração do príncipe de Anhalt-Köthen e sua mulher, Juliana Magdalena von Heyse. A criança, porém, viveu apenas alguns meses.

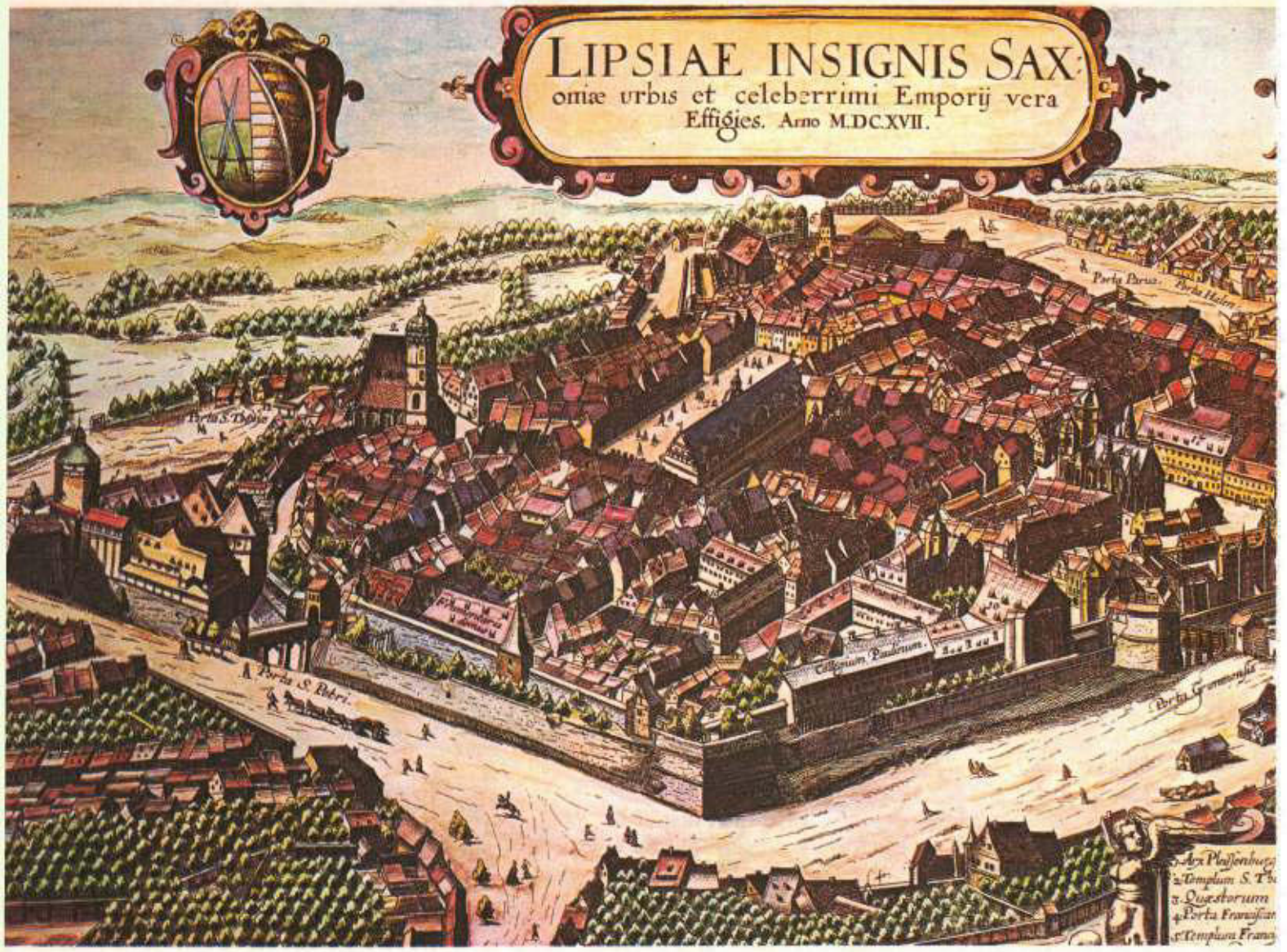
Com a morte de Maria Bárbara, Bach ficou com quatro filhos pequenos: a mais velha tinha 12 anos e o mais novo apenas 5. Assim, pensou em arranjar uma nova mãe para os filhos e um apoio para si próprio na vida. A solução veio de onde menos se esperava: o organista da Jacobuskirche de Hamburgo, Heinrich Friese, tinha falecido em 12 de setembro desse ano. Para o concurso destinado a encontrar um sucessor foram convidados oito organistas, entre eles Bach. Este compareceu, embora não tivesse podido ficar para o exame, marcado para 28 de novembro, uma vez que nesse dia tinha de estar em Köthen para a festa do aniversário do príncipe. Mas aproveitou a ocasião para tocar perante o seu velho professor Reincken, que, apesar de estar prestes a fazer 100 anos, ainda se mantinha ativo. A audição efetuou-se no órgão da Igreja de Santa Catarina, de que Reincken era titular. Tinham sido convidados vários amigos de Bach e de Reincken, entre eles Johann Caspar Wilcke, que tocava trompa na corte de Weissenfels e era pai de Anna Magdalena, que em breve se tornaria a segunda mulher de Bach. Na véspera da audição, enquanto Johann Sebastian estava estudando no órgão, entrou na igreja Anna Magdalena, que, ao ouvi-lo, ficou profundamente impressionada, como conta com grande riqueza de detalhes na sua *Pequena Crônica*.

Apesar de serem numerosos os retratos que se supõe representarem Bach, o único autêntico que se conserva (em cima) foi pintado por Elias Gottlob Haussmann em 1746, quando o compositor contava 61 anos.

A primeira vez que Johann Sebastian e Anna Magda lena se viram e falaram foi uns meses mais tard («estava uma linda manhã de primavera, lembro-m perfeitamente», escreve ela), em casa dos Wilcke. notável o retrato que Anna Magdalena traça de Bach tal como o viu naquele dia e o veria depois:

«Seria tolice dizer que era bonito. Poucos Bac foram belos e, no entanto, as suas feições expressavar a força do seu espírito. Atraíam sobretudo a front poderosa e os olhos, com as extraordinárias sobrance lhas sempre franzidas, como se estivesse mergulhad em profunda meditação. Quando o conheci, tinha un olhos muito grandes; mas, com os anos, forar contraindo-se e amortecendo, devido ao sofrimento ao excesso de trabalho, e as pálpebras foram descaindc O seu olhar intenso parecia voltado para dentro, o qu impressionava muito. Eram, se me é permitid exprimir-me assim, uns olhos ouvintes, que tinham por vezes, um resplendor místico.

A boca era grande e móvel, tinha uma expressã generosa e, na comissura dos lábios, escondia-se un sorriso. O queixo era largo e quadrado, como convi nha para que fosse proporcionado em relação à fronte Ninguém o podia ver uma vez sem voltar a olhar, poi pairava sobre ele algo de extraordinário que se transmi tia imediatamente a qualquer pessoa que se aproximas se, fosse quem fosse.»



Johann Sebastian e Anna Magdalena ficaram noivos m setembro de 1721. Ela era muito mais nova do que le — nascera em Zeitz, em 22 de setembro de 701 —, mas isso não impediu que constituíssem um asal feliz. Por disposição do príncipe, e a fim de evitar onflitos entre as duas igrejas da cidade (a luterana e a alvinista), o casamento celebrou-se na casa que Bach nha em Köthen, em 3 de dezembro desse ano.

«O amável príncipe Leopold ofereceu-me a coroa de oiva e participou na festa do nosso casamento com uito prazer, visto que, oito dias mais tarde, ele róprio iria levar ao altar a encantadora princesa de nhalt-Bernburg», comenta ela.

mudança para Leipzig

última frase de Anna Magdalena introduz-nos na ausa última que levou Bach a deixar a corte de Köthen. Na realidade, não se sentia aí inteiramente atisfeito, não obstante as extraordinárias provas de feto e estima que o príncipe lhe dispensava. Havia ma razão fundamental para isso: em virtude da sua rofunda religiosidade, da sua formação e até do seu róprio temperamento, Bach era e sentia-se um músico e igreja. Algo de essencial faltava-lhe, pois, em Köthen, onde não existia praticamente música religiosa. Com efeito, parece que se deveu a diligências suas o fato de ter sido chamado para o exame de organista em Hamburgo. À parte a sedução que num homem como Bach exerceria a idéia de sair de uma pequena corte de província e ir para um dos principais centros de atividade musical, a verdade é que, fosse como fosse, a sua profissão era de organista. Contudo, depois de casar com Anna Magdalena, Bach decidira passar o resto dos seus dias em Köthen, segundo ela própria refere.

Mas, entretanto, o inesperado aconteceu: a jovem esposa do príncipe Leopold, sua prima Friederica Henrietta de Anhalt-Bernburg (1702-1723), era, de acordo com a definição de Bach, «amusa», isto é, amusical: indiferente, se não inimiga, à música e às restantes formas de cultura. E o pior não foi isso, mas sim, por incompreensível que possa parecer, o fato de ter levado o marido a pensar da mesma maneira, e o até então apaixonado melômano que era o príncipe Leopold começou a deixar de assistir aos concertos e de se interessar pelos seus músicos, inclusive pelo *Kapellmeister*. Segundo a confissão da mulher de Bach, este «assustou-se e cada vez se sentia mais infeliz, porque não podia viver naquele ambiente frio»

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Em 1722, a morte de Kuhnau, Kantor *de S. Tomás de Leipzig (embaixo), significou para Bach uma possibilidade de fugir ao decaído ambiente musical da corte de Köthen. Bach obteve o cargo, depois de Telemann e Graupner terem renunciado a ele, e mudou-se para Leipzig (em cima, à esquerda, vista da cidade) em fevereiro de 1723. Em cima: o órgão em que Bach tocava na Igreja de S. Tomás.*

É também Anna Magdalena que descreve tal momento:

«Um dia, voltou para casa muito deprimido por uma negativa que o fizera perceber que os interesses do duque se haviam afastado definitivamente da música para passar a dedicar-se apenas à terna e exigente princesa. Magdalena — disse-me com um ar sombrio —, temos de deixar Köthen e ir para outro lado. Aqui não há lugar para um músico.»

A oportunidade de mudança surgiu quando o lugar de *Kantor* da Igreja de S. Tomás de Leipzig ficou vago, em consequência da morte do seu titular, Johann Kuhnau, ocorrida em 5 de junho de 1722. Convém descrever com um certo pormenor o que se passou até à nomeação de Bach, a fim de se pôr termo às notícias falsas que se podem ler em histórias e biografias — até

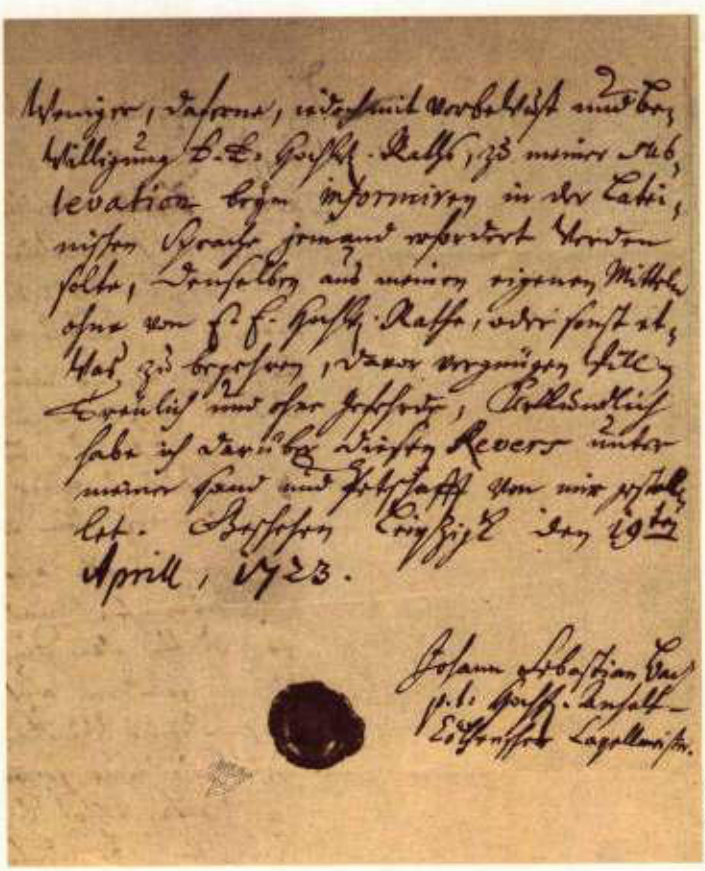
numa bem recente —, segundo as quais Bach teria sido classificado de *medíocre* pelo Conselho de Leipzig.

À primeira convocatória apresentaram-se sete candidatos, entre os quais figurava Telemann, que foi o escolhido (11 de agosto). Mas Telemann, que então ocupava o prestigioso lugar de diretor-geral da música de Hamburgo, parece que o que afinal pretendia com esta jogada era obrigar as autoridades de Hamburgo a aumentarem-lhe o ordenado, e assim que o conseguiu renunciou ao cargo de *Kantor* de S. Tomás. Isto forçou as autoridades de Leipzig a proceder a uma nova convocatória. A escolha levantou algumas dificuldades, pois, por um lado, os conselheiros municipais não chegavam a acordo sobre qual dos aspirantes ao posto era mais idôneo e, por outro, alguns candidatos mostravam-se avessos a ensinar música aos alunos do internato (houve até quem declarasse que não aceitaria essas funções). De fato, foi este o verdadeiro cavalo de batalha de todas as dificuldades que iriam surgir.

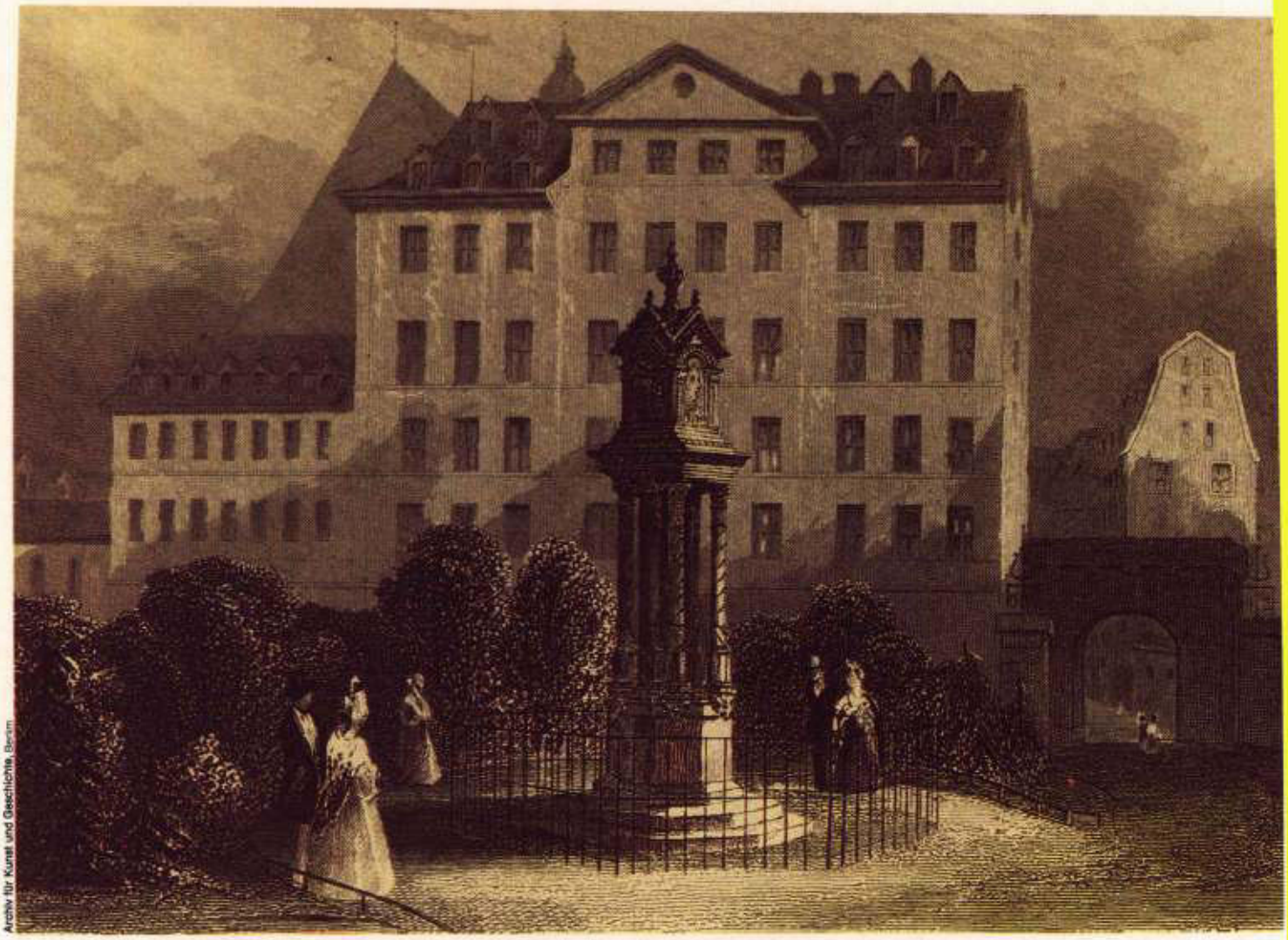
Graças à ata da sessão do Conselho Municipal de 21 de dezembro de 1722, sabemos que, entretanto, se tinham apresentado dois novos candidatos: Johann Christoph Graupner (1683-1760), que, entre 1696 e 1705, fora aluno de Kuhnau na Thomasschule e que era, ao tempo, *Kapellmeister* do landgrave de Darmstadt, e Bach. Parece que Bach não foi admitido à prova talvez porque a sua petição chegasse demasiado tarde ou porque o Conselho houvesse optado de antemão por Graupner, que já conhecia. Em 20 de janeiro, este foi escolhido, mas, para tomar posse do cargo, necessitava da autorização do landgrave. As semanas passaram e a autorização não chegou. Nesse momento, eclodiu a crise da situação musical em Köthen, pelo que Bach se mexeu ativamente para conseguir o lugar de *Kantor*, sobretudo quando soube que o landgrave se havia recusado formalmente a dar a Graupner a licença que ele pedira, aumentando-lhe substancialmente o salário e concedendo-lhe um espetacular presente (*douceur* chama-lhe o documento) de 3100 florins, com a promessa de uma pensão para sua mulher e filhos, no caso de ele falecer. Perante a nova situação, o Conselho reuniu-se outra vez em 9 de abril. O fulcro do problema continuava a ser o ensino. Propôs-se então separar os dois cargos, o de *Kantor*, responsável pela música de igreja, e o de professor das crianças; a esta sugestão, o conselheiro Platz replicou que, se não fosse possível obter o melhor, conforme seria de desejar, se poderia escolher um mais medíocre, *desde que fosse capaz de desempenhar as duas funções*, e alvitrou que se pensasse num «professor de Pirna» (crê-se que se referia ao *Kantor* Christian Heckel).

Dez dias mais tarde, Bach — decidido já a conseguir o lugar em litígio, mais do que pelo lugar em si mas para solucionar a sua situação em Köthen, que era cada vez mais instável — pôs termo a todas as dúvidas do Conselho, apresentando-lhe, em 19 de abril, um documento que o dito Conselho lhe exigira antes de proceder à sua nomeação, para evitar surpresas desagradáveis do gênero das anteriores, segundo o qual, no caso de ser designado *Kantor*, obteria a autorização do príncipe no prazo de três ou quatro semanas e se comprometia «a aceitar os planos de estudo, tal como estão ordenados ou como venham a estar no futuro, e em especial a ensinar canto às crianças que ingressassem na escola, não só durante o horário normal estabelecido, mas também a título particular e gratuitamente». Acrescentava ainda que, se o Conselho o autorizasse a recorrer a alguém para o substituir no

Além da responsabilidade pela música da igreja, o cargo de Kantor *de S. Tomás implicava ainda o encargo de ensinar canto às crianças. Em cima:* Meninos do Coro da Thomasschule, *da autoria de Ludwig Richter.*



À direita: autógrafo do documento que Bach apresentou ao Conselho da cidade de Leipzig e em que se comprometia a abandonar o cargo de mestre de capela caso fosse nomeado Kantor *de S. Tomás.*



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Em cima: gravura de cerca de 1850 onde se pode ver, ao fundo, a Thomasschule de Leipzig e, em primeiro plano, o monumento dedicado a Bach. Nesta escola — residência da família Bach como da de outros professores —, o músico alemão deu aulas de latim, do catecismo de Lutero e de música.

ensino do latim, lhe pagaria do seu próprio bolso, «sem pedir nada nem ao Conselho nem a ninguém».

Em 22 de abril, realizou-se a sessão definitiva do Conselho. A ata é rica em pormenores, que extraímos em resumo dos *Bach-Dokumente* (II, 129):

O *Dominus Consul Regens* Dr. Lange, na sua qualidade de presidente, relatou o sucedido. Falando de Bach, disse que era *Kapellmeister* em Köthen, que «sobressaía nos instrumentos de tecla» e que se comprometera a ensinar, não só pública mas também particularmente; o *Dominus Consul* Dr. Platz disse que Bach era o homem indicado para ensinar a juventude e que o aceitava, pelo que lhe dava o seu *Votum;* o *Dominus Consul* Dr. Steger comparou Bach com os outros candidatos, incluindo Graupner, e disse que Bach era superior, pelo que também votava nele; o senhor edil Wagner afirmou que também lhe tinham dito muito bem de Bach e que, portanto, lhe dava o seu voto; o senhor edil Lehmann disse não ter qualquer dúvida em dar o seu voto a Bach. E assim todos os outros. Estavam presentes 27 dos 32 conselheiros existentes e *todos, unanimemente, sem uma única exceção, votaram em Bach*. Este foi oficialmente informado em 5 de maio, tendo assinado no mesmo dia a sua aceitação do cargo e das condições impostas pelo Conselho. Entre elas — além das relativas ao ensino dos alunos da escola —, figuravam estas duas mais:

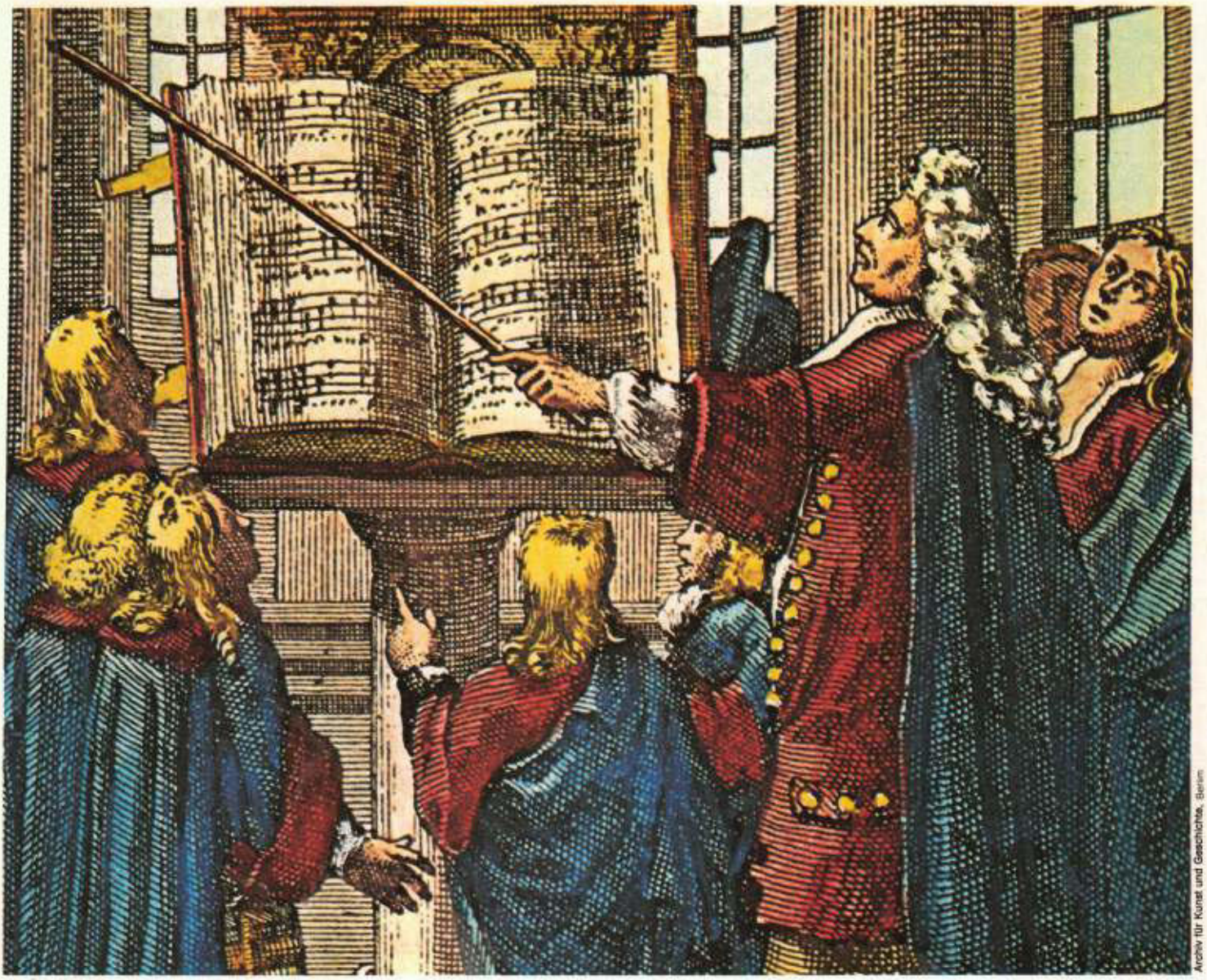
«2. Elevar a um bom nível a música nas duas igrejas principais da cidade, de acordo com as minhas melhores possibilidades.

7. Providenciar, para manter a devida ordem na igreja, que a música que se interprete não dure demasiado tempo e procurar, além disso, que não tenha um caráter teatral mas incite os ouvintes à devoção.»

Após várias formalidades preliminares, como um exame de teologia, tomou, finalmente, posse do lugar de *Kantor* da Igreja de S. Tomás em 15 de maio. Começava, assim, o período mais glorioso da vida de Bach e da sua atividade de compositor, um período e uma atividade que deixariam uma marca indelével na história da música universal.

Deveres e direitos

A Escola de S. Tomás, a Thomasschule, ficava, tal como a igreja dedicada ao mesmo santo, no antigo convento dos Agostinhos, cujas origens remontavam ao século XIII. Já antes da reforma luterana o convento



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

tinha um *alumneum* ou escola pública. Na seqüência da Reforma, o Conselho Municipal apropriou-se, em 1543, do convento com a igreja e os restantes edifícios anexos, entre eles a escola, que protegeu. O mesmo aconteceu com a de S. Nicolau, que fora fundada em 1511. Estas duas igrejas — a de S. Tomás e a de S. Nicolau — eram as mais importantes de Leipzig na época de Bach.

Os deveres de Bach como *Kantor* eram de dois tipos: ensinar os alunos da Thomasschule e compor e dirigir a música das Igrejas de S. Tomás e S. Nicolau.

As aulas na Thomasschule estavam articuladas em sete cursos: quatro inferiores e três superiores. Em cada curso havia um professor principal. O *Kantor* era considerado uma das autoridades máximas da escola, imediatamente abaixo do reitor e do co-reitor e, tal como estes, gozava do privilégio de ter menos aulas do que os restantes professores. O *Kantor* dava aulas de latim, do catecismo de Lutero e algumas de música. De início, Bach tinha três horas de aulas diárias, que logo lhe foram reduzidas, sobretudo as de latim.

Quanto à música das igrejas, os alunos da Thomasschule estavam divididos em quatro «coros», cada um sob a direção do respetivo *Praefectus*. O quarto coro era constituído pelos principiantes e pelos cantores mais ignorantes ou com pior voz e atuava na Igreja de S. Pedro, onde só se cantavam corais; o terceiro dava os seus recitais na Neuekirche onde, além de corais, se cantavam motetos. Bach não tinha nada a ver com a música destas duas igrejas, mas sim com a organização dos coros. Quando Bach chegou a Leipzig, a música de S. Nicolau e S. Tomás estava organizada da seguinte maneira: nos domingos normais, cantava-se um moteto numa igreja e uma cantata na outra, alternadamente. A cantata era sempre interpretada pelo primeiro coro, sob a direção do *Kantor* — ou, em caso de necessidade, do seu *Praefectus;* o motetó era cantado pelo segundo coro, dirigido pelo *Praefectus*. Nos dias de festa solene, uniam-se os dois coros, e inclusive o terceiro e o quarto, sob a direção do *Kantor,* para a execução de uma cantata, que era interpretada de manhã, numa igreja, e à tarde, na outra.

O coro e a orquestra de que Bach dispunha para a execução da sua música não eram tão numerosos como os que hoje em dia costumam interpretar a sua música religiosa, nomeadamente as cantatas. De acordo com

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Na qualidade de director chori musici *(diretor do grupo musical) Bach tinha de assegurar a música das quatro igrejas de Leipzig, com os seus alunos divididos em quatro «coros». À esquerda: gravura de J. C. Weigel (1661-1726), que representa um grupo de meninos de coro.*

Para a execução das cantatas em S. Tomás ou em S. Nicolau, os músicos da cidade juntavam-se ao primeiro coro da Thomasschule. Um deles era o célebre trombetista Gottfried Reiche (1667-1734), cujo retrato, da autoria de Elias Gottlob Haussmann, vemos em cima.

cálculos aproximados, cada uma das quatro vozes dos dois primeiros coros constava de dois ou, no máximo, três cantores; o coro compunha-se, pois, de oito a doze cantores. O Conselho proporcionava-lhe ainda oito homens cantores para as ocasiões especiais; assim, até para as vozes graves, Bach contava apenas com os estudantes. A orquestra era igualmente formada por alunos e por músicos da cidade. O número habitual de instrumentistas variava entre dezoito e vinte, sendo um pouco aumentado em casos excepcionais. Tanto o coro como a orquestra estavam divididos em solistas e *ripieno* e, apesar de jovens e estudantes, havia entre eles solistas muito dotados e possuidores de uma grande técnica.

Conhecemos com exatidão a ordem dos ofícios divinos em S. Nicolau e em S. Tomás e o papel que a música neles desempenhava por vários memoriais de Kuhnau (o antecessor de Bach) dirigidos ao Conselho e que Bach resume assim numa nota escrita numa capa da cantata n.º 61, *Nun komm der Heiden Hailand* («Vem, Salvador dos Gentios»):

«Ordem do ofício divino em Leipzig na manhã do primeiro domingo do Advento:

Prelúdio. Moteto. Prelúdio do *Kyrie*, que se acom panha até ao fim. Entoação no altar. Leitura d Epístola. Litania cantada. Prelúdio do coral. Leitura d Evangelho. Prelúdio da música principal. Canto d Credo. Sermão. Depois do sermão, cantam-se alguma estrofes de um hino, como é habitual. *Verba Institutio nis.* Prelúdios e canto de corais alternadamente, até a final da Comunhão, *et sic porro.*»

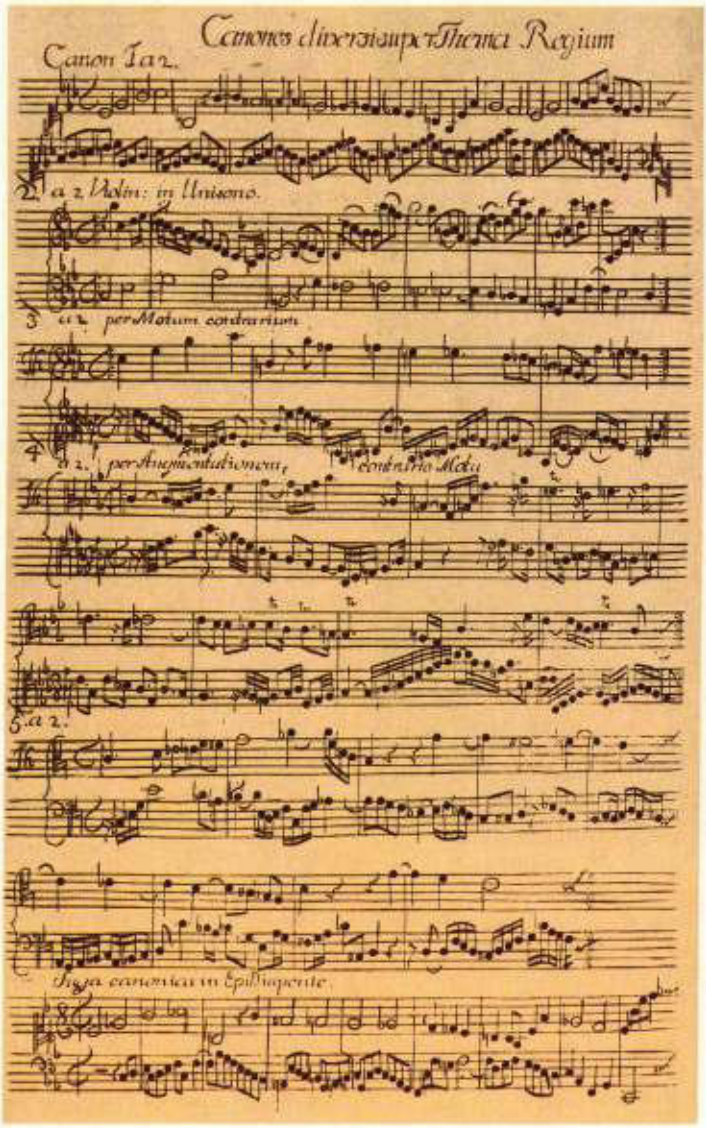
Aqui, «prelúdio» significa música de órgão (que era freqüentemente interpretada por Bach); a «música principal» era a cantata.

No que se refere àquilo a que chamamos «direitos» convém ter presente que, teoricamente, Bach desceu de categoria ao passar de *Kapellmeister* (grau hierárquico mais elevado da organização musical da Alemanha de então) a *Kantor*; na realidade, porém, tendo em conta as circunstâncias, talvez tivesse ganho com a troca. E parece que foi isso mesmo que pensou quando, após muitas dúvidas, se decidiu a dar esse passo. Quanto à remuneração, embora fosse superior à de Köthen — 700 táleres —, na verdade não era tanto como poderia parecer, porque a vida numa grande cidade como Leipzig era muito mais cara do que num pequeno centro como Köthen; aliás, Bach fornece alguns dados sobre este assunto em algumas das suas cartas. Todavia, Bach contava com outras entradas de capital, por atuar em batizados, casamentos e funerais, por fazer música na universidade, de coletas para a escola, etc., e, além disso, dispunha de casa a título gratuito. De fato, não obstante a sua numerosa família e os múltiplos encargos domésticos, Bach não só viveu com certa largueza em Leipzig mas, ao morrer, deixou bens que, calculados escrupulosamente para efeitos de herança, se cifraram na soma líquida de cerca de 1200 táleres.

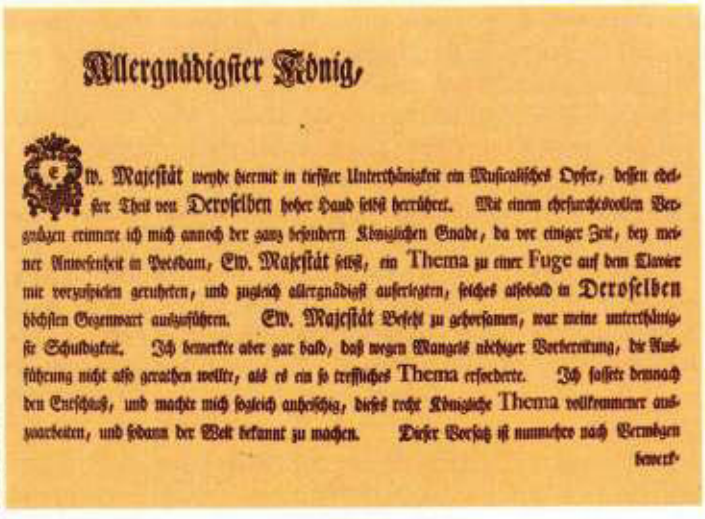
Dissabores e compensações

Bach era um gênio. Mas os turbulentos rapazes com que tinha de lidar diariamente e a que devia ensinar os rudimentos de música e ainda o latim e o catecismo pouco percebiam da grandeza musical do *Kantor* e aos olhos deles saltavam mais à evidência as suas deficiências pedagógicas e, acima de tudo, os seus acessos temperamentais; Bach tinha um caráter impetuoso e obstinado e, embora geralmente conseguisse dominar-se, por vezes os defeitos eram mais fortes do que a sua vontade e colocavam-no em situações difíceis.

Pouco melhor do que os alunos o compreenderam as autoridades da Câmara de Leipzig, que, como bons burocratas, estavam sobretudo interessados em que não houvesse problemas; e, como isso nem sempre acontecia, chegavam com frequência queixas aos ouvidos dos conselheiros. Até 1727, tudo correu mais ou menos bem. Mas, a partir desse ano, começaram a surgir dificuldades. E, ainda que não seja possível descrevê-las todas aqui, tentaremos fazer uma simples referência às principais. A primeira, por ordem cronológica, ocorreu em 1727-1729, entre Bach e o pastor Gottlieb Gaudlitz, pregador da Igreja de S. Nicolau, por causa da escolha dos hinos para antes e depois dos sermões. E, se bem que, por fim, Bach conseguisse fazer valer os seus pontos de vista, parece evidente que a sua conduta foi pouco acertada e o seu prestígio diminuiu rapidamente aos olhos dos membros do Conselho Municipal.

Na primavera de 1747, Bach foi a Berlim não só para visitar seu filho Carl Philipp Emanuel, cravista do príncipe herdeiro Frederico da Prússia, como para conhecer pessoalmente este último. Chegado a Potsdam em 7 de maio, Bach foi alvo de caloroso acolhimento no palácio. Nesse mesmo dia, improvisou uma fuga a três vozes sobre um tema proposto pelo príncipe e outro a seis vozes sobre um tema original, cena que Hermann Kaulbach fixou no quadro reproduzido à direita.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

De regresso a Leipzig, e como prova de gratidão, Bach desenvolveu o tema sugerido pelo futuro Frederico II na sua Oferenda Musical. *Esta obra, de que mostramos, embaixo, a dedicatória e, à direita, a primeira página da partitura, representou, no seu conjunto, uma vitória da escrita em cânone.*

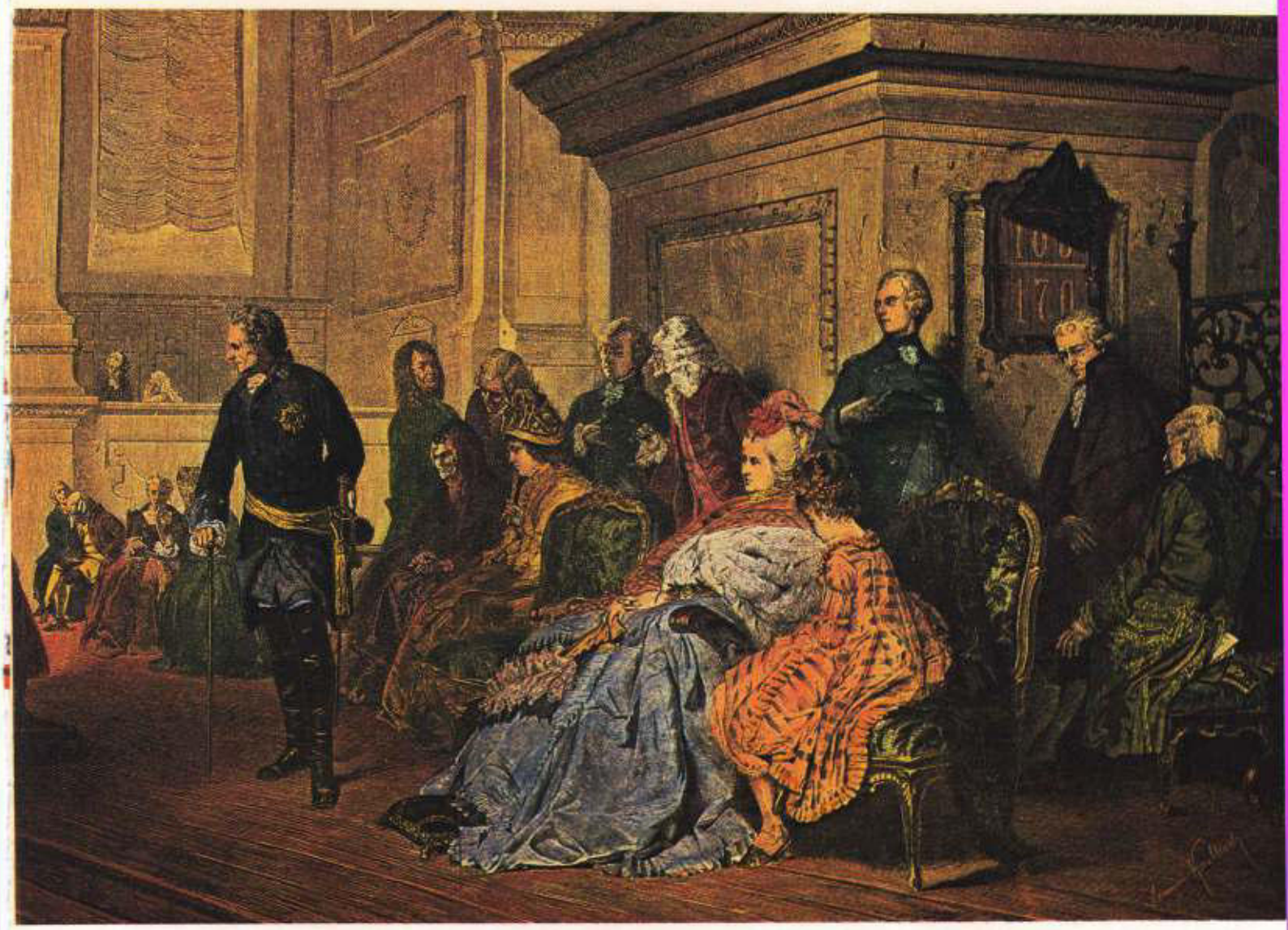


Allergnädigster König,

Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Dero selben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Dero selben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerk-

Em maio de 1729, ocorreu um incidente muito mais grave, porque nele estiveram diretamente envolvidos Bach e o Conselho. Tratava-se de preencher cerca de vinte vagas na escola, pelo fato de igual número de alunos ter concluído os estudos. Mas, desatendendo à opinião de Bach, que num memorial expusera os resultados do exame a que tinha submetido os candidatos, classificando-os segundo a voz, a musicalidade e conhecimentos musicais, o Conselho rejeitou alguns que Bach havia proposto e admitiu, pelo contrário, outros que o *Kantor* tinha recusado por os considerar inúteis, e até mesmo um que não havia examinado.

A tensão chegou a um extremo tal que, quando houve que selecionar um novo reitor para a Thomasschule, a fim de preencher a vaga deixada por Johann Heinrich Ernesti (falecido em 16 de outubro de 1729), um dos membros do Conselho disse aos colegas que deviam ter cuidado em fazer «uma escolha melhor do que aquela que haviam feito com o *Kantor*». A situação tornou-se tão insustentável que Bach começou a mexer-se para arranjar um novo emprego. Todavia, as suas diligências não foram coroadas de êxito e, uma vez acalmados os ânimos, Bach dedicou-se com maior afinco à composição, em especial a partir de abril de 1729, altura em que assumiu a direção do *Collegium Musicum*, o que lhe permitiu dispor de um notável conjunto instrumental que dava um ou dois concertos semanais e para o qual reviu e adaptou a música instrumental que tinha composto em Köthen, além da de outros autores. Mas o pior estava ainda para vir. A fim de suceder a Johann Heinrich Ernesti como reitor da Thomasschule foi designado, em 1730, Johann



Matthias Gesner (1691-1761) que, em 1734, deixou o cargo para se tornar professor da Universidade de Gotinga. Para o substituir, foi escolhido outro Ernesti, Johann August, pessoa de grande talento e não menores qualidades de organização e capacidade de chefia, que, desde 1732, apenas com a idade de 25 anos, vinha exercendo as funções de *Co-rector* da Thomasschule.

De início, as suas relações com Bach foram óptimas, pelo que chegou até a ser padrinho de dois dos seus filhos: Johann Christoph Friedrich (1732-1795) e Johann Christian (1735-1782). A partir de 1736, porém, surgiram discussões acesas em virtude de Ernesti ter interferido na nomeação dos *Praefecti* dos coros, coisa que Bach não podia consentir por se tratar de um assunto que era da sua competência. Estas disputas prolongaram-se durante dois anos, até que Bach, esgotadas todas as possibilidades de resolver a questão em Leipzig, apelou para o tribunal de Dresden, que intimou a Câmara de Leipzig a respeitar os direitos de Bach como *Kantor*. Todas estas dificuldades amargu-raram profundamente o músico e levaram-no a isolar-se cada vez mais de tudo e de todos, chegando, em 1737, a renunciar à direção do *Collegium Musicum*.

Não obstante, teve também grandes satisfações. Eram muitos os músicos que o iam visitar e para os quais as portas de sua casa estavam sempre abertas e a mesa posta. Em 1736, o rei da Polônia e eleitor da Saxônia nomeou-o compositor da corte. Por esta ocasião, deslocou-se a Dresden a fim de oferecer à corte um concerto no novo órgão da Frauenkirche, concerto esse que provocou a admiração de todos, em especial do conde de Kayserling, embaixador da Rússia, a pedido de quem escreveu, mais tarde, as *Variações Goldberg*, para Johann Theophil Goldberg (1727-1756), protegido de Kayserling. Recebeu também repetidos convites de várias cidades para inspecionar ou inaugurar órgãos, bem como de nobres, príncipes e reis que o queriam ouvir. Entre eles, deve salientar-se a visita a Frederico-o-Grande em Berlim, no mês de maio de 1747. Bach já estivera em Berlim outras vezes. Em 1741, por exemplo, tinha-se deslocado a esta cidade para visitar seu filho Carl Philipp Emanuel, que em 1738 fora nomeado cravista do príncipe herdeiro Frederico da Prússia (o futuro Frederico-o-Grande). Mas, desta vez, a viagem foi muito diferente: Bach foi alvo das maiores honras e logo na tarde da sua chegada teve de improvisar uma fuga sobre um tema que lhe deu o rei e que, elaborado de formas variadas, constituiu a base da *Oferenda Musical* que Bach publicou naquele mesmo ano.

Archiv für Kunst und Geschichte Berlim

Seguindo a tradição familiar, eram freqüentes os serões musicais em casa dos Bach. Em cima: quadro de Toby Edward Rosenthal, que representa Bach interpretando música numa reunião familiar.

Mas, acima de tudo, estavam as alegrias que tinha na sua própria casa, com a família. Em primeiro lugar, sua mulher, Anna Magdalena, que sentia por ele uma verdadeira adoração. Depois, os filhos, que foram muitos. Anna Magdalena mostrou-se tão prolífera quanto Maria Barbara: no princípio da sua estada em Leipzig, deu à luz um filho por ano. Eis a lista completa dos filhos de Bach nascidos em Leipzig: Christiana Sophia Henrietta (1723), Gottfried Heinrich (1724), Christian Gottlieb (1725), Elisabeth Juliana Friederika (1726), Ernestus Andreas (1727), Regina Johanna (1728), Christiana Benedictina (1730), Christine Dorothea (1731), Johann Christoph Friedrich (1732), Johann August Abraham (1733), Johann Christian (1735), Johanna Carolina (1737), Regina Susanna (1742).

Poucos foram, no entanto, os que ultrapassaram a infância; alguns só viveram uns dias ou umas semanas. Pelo testemunho de Anna Magdalena, sabemos que, tal como cada nascimento representava uma alegria imensa para a família, cada nova morte fazia mergulhar o casal na solidão. Nestas tristes ocasiões, Johann Sebastian esquecia a sua própria dor e dedicava-se a consolar a mulher. Assim, Bach refugiava-se cada vez mais na família e na composição. Em sua casa fazia-se muita música, sobretudo à medida que os filhos cresciam e iam sendo capazes de se juntar ao pai e aos irmãos.

A música deste período

Bach não só passou metade da sua vida criativa em Leipzig como ali produziu o que a sua obra tem de melhor. A parte fundamental que é a música religiosa, em especial as cantatas. Teoricamente, Bach tinha de compor uma cantata todos os domingos, exceto nos poucos em que não havia música. Na realidade, nem sempre foi assim. Contudo, parece ser certo que em Leipzig compôs, pelo menos, três ciclos: um em 1723-1724, outro em 1724-1725 e ainda outro em 1725-1727. Alguns biógrafos e estudiosos falam de cinco ciclos. Embora não haja documentos que o comprovem, a hipótese apresenta-se como muito provável. Os problemas dos anos 1727-1730 desanimaram-no de continuar a compor cantatas com caráter regular. Cada ciclo compreende cerca de 60 cantatas. No total, calcula-se que Bach teria composto à volta de 300, das quais se perderam mais de 100. Convém não esquecer também as cantatas profanas para as cerimônias da universidade, celebrações na Thomasschule, festas em casa de nobres ou de personagens ricas e influentes, eleição de cargos do Conselho Municipal, etc.

Para a igreja, escreveu também nesta época as suas monumentais paixões — das cinco que compôs conservam-se apenas duas: *Paixão segundo S. João*, cuja primeira versão foi estreada na Sexta-Feira Santa de 1724, e a *Paixão segundo S. Mateus*, estreada igualmente numa Sexta-Feira Santa (a de 1727) —, o *Magnificat* em ré bemol maior (1723) e os *Oratórios do Natal* (1734-1735), *da Páscoa* (1735) e *da Ascensão* (1735), assim

como uma das suas obras mais grandiosas, a missa em si menor, iniciada em 1724 e concluída cerca do fim da vida.

Continuou igualmente a sua produção de tecla: em 1731, publicou a primeira parte do *Clavierübung*, a que se seguiu uma segunda parte em 1735. E, acima de tudo, reviu muitas das obras anteriores. Entre as novas criações, salientem-se o *Concerto Italiano* (1734, BWV 971), incluído no *Clavierübung II*, as *Variações Goldberg* (1741-1742), BWV 988), integradas no *Clavierübung IV*, e a segunda parte do *Cravo bem Temperado* (1744, BWV 870-893).

O ocaso

À medida que os anos passavam, Bach ia ficando sozinho, musicalmente falando. Durante as últimas décadas da sua vida, o gosto musical começara a sofrer profundas alterações, às quais Bach se mostrou insensível, mantendo-se fiel a si próprio. Como é natural, apercebeu-e disso perfeitamente, mas não quis mudar. Uma vez, falando com a mulher, disse: «Como escrevo para meu prazer, não me posso aborrecer pelo fato de a minha música não agradar a todos.» Mas essa posição trouxe-lhe dolorosos dissabores.

Já em 1732 recebera, certamente, um rude golpe quando seu primo Johann Gottfried Walther (1684-1748), não obstante estar muito ligado a Bach, lhe dedicou apenas 39 linhas no seu monumental *Musicalisches Lexikon*.

Mas aquele que atacou mais duramente Bach em vida foi Johann Adolf Scheibe (1708-1776). Parece que a sua acrimônia contra Bach se devia ao despeito por este ter sido um dos examinadores dos candidatos ao cargo de organista da Nicolaikirche de Leipzig, em 1729, a que Scheibe aspirava e que não conseguiu obter. A verdade é que, entre 1737 e 1738 e depois entre 1739 e 1740, Scheibe publicou em Leipzig um jornal musical intitulado *Critischer Musikus*. Nele, atacou várias vezes Bach. Particularmente dura foi a diatribe que escreveu no n.º 6 (14 de maio de 1737).

Mas é também certo que Bach contou com muitas simpatias e grandes provas de apreço e que, na mesma altura em que Scheibe o atacava, outros escreviam a seu respeito as frases mais elogiosas.

Mas a consciência de que, mesmo para aqueles que reconheciam o valor de um gênio, Bach era um gênio que pertencia ao passado, que não era da sua época, estava bem arraigada no sentir geral do seu tempo. E até talvez no seu próprio sentir. A alcunha pela qual o designavam os rapazes da Thomasschule — «A Velha Peruca», ou simplesmente «A Peruca» — é muito significativa. E a frase com que Frederico da Prússia comunicou aos cortesãos a chegada de Bach a Berlim em 1747 — «Senhores, uma notícia extraordinária: acaba de chegar a Berlim o velho Bach» — demonstra, apesar de todo o entusiasmo nela implícito, o que Bach era então, até para o seu admirador Frederico-o-Grande: *o velho Bach*.

É impressionante ler na *Pequena Crônica* de Anna Magdalena que, quando ela escreveu este livro (1758), a música de Bach já tinha sido quase completamente esquecida e «preferiam-se às suas composições as de seus filhos Friedemann e Emanuel», o que começara a observar-se ainda em vida do «velho Bach».

A última fase da vida de Johann Sebastian Bach foi recheada de dissabores devido, em parte, ao seu isolamento musical, mas, sobretudo, à perda da vista. Em cima: gravura em que Bach, cego, é guiado até ao órgão.

O cúmulo da incompreensão, a maior ofensa que Bach podia receber, deu-se quando Johann Gottlob Harrer (1703-1755) pretendeu, um ano antes da morte de Bach, que este renunciasse ao cargo de *Kantor* para que ele o assumisse. E há boas razões para pensar que o Conselho de Leipzig estava de acordo e fez pressões sobre Bach no sentido de se demitir, coisa que, como é natural, ele não acatou.

O fim

Os últimos anos da sua vida foram amargurados por outro acontecimento totalmente distinto: a perda gradual da vista. E, se os desgostos e as incompreensões o haviam obrigado a encerrar-se cada vez mais em si próprio e nas suas composições, a cegueira acabou por completar esse processo de isolamento no seu mundo interior. Anna Magdalena descreve esta situação em termos impressivos: «Tive a dor de o ver procurar a porta às apalpadelas para entrar ou sair ou tatear uma cadeira antes de se sentar nela!» Na primavera de 1750 julgou-se ser possível que se curasse da doença — parece que se tratava de cataratas muito avançadas —, dado que o famoso cirurgião inglês John Taylor estava a passar uma temporada em Leipzig. De início, Bach

Bach morreu em 28 de julho de 1750 em Leipzig, cidade que lhe dedicou o monumento que vemos em cima.

resistiu à idéia de se deixar operar, mas acabou por aceder. Infelizmente, ao tirar a venda, uns dias após a operação, Bach verificou que via menos do que antes: Taylor disse que era necessária uma segunda intervenção, à qual o músico se submeteu. O resultado foi ainda pior: ficou cego. Além disso, trataram-no com remédios de efeitos dolorosos e com sangrias que debilitaram a sua até então robusta saúde.

Em breve deixou de se poder levantar da cama. Mesmo assim, não parou de trabalhar: ditou ao seu antigo aluno e depois genro — casara-se com sua filha Elisabeth em janeiro de 1749 —, Johann Christoph Altkinol (1720-1759), e a Johann Gottfried Müthel (1728-1788) as correções que pretendia introduzir em algumas das suas composições, nomeadamente nos corais para órgão, e até uma ou outra obra nova.

Bach nunca temeu a morte: profundamente crente, pode dizer-se que esperava ansiosamente o momento de se juntar ao Senhor. Daí que tenha vivido as últimas semanas com plena lucidez e numa grande paz interior. Anna Magdalena narra minuciosamente um episódio que os primeiros biógrafos de Bach também reproduzem: uns dias antes de morrer, o compositor chamou de repente Altkinol e pediu-lhe que escrevesse uma música que lhe queria ditar. Tratava-se do coral para órgão *Vor deinem Thron tret'ich* («Perante o Teu Trono Me Apresento»), uma obra em cuja melodia Bach havia trabalhado em várias ocasiões e que, nesses instantes supremos, adquiriu um valor excepcional.

Os seus últimos momentos foram descritos com todo o pormenor pela melhor testemunha que se poderia encontrar: sua mulher. A narração começa na manhã seguinte da cena que acabamos de referir:

«Não sei quanto tempo permaneci assim, com uma sensação que era um misto de aflição e de glória. Ao fim de certo tempo ouvi a sua voz apagada que me chamava: 'Magdalena, querida, aproxima-te!' Ao ouvir o tom trêmulo da voz, voltei-me como se tivesse sido atravessada por uma flecha. Christoph [Altkinol] saíra; precipitei-me para o seu leito. Com os olhos muito abertos, olhava na minha direção e via-me! Os seus olhos, apagados pelo esforço e pelo sofrimento, haviam voltado a abrir-se e tinham um brilho doloroso!

Foi o último presente que Deus lhe deu: devolver-lhe a vista pouco antes do fim. Voltou a ver o Sol, viu os filhos e a mim e ao netinho que Lieschen lhe dera e tinha o seu nome. Entreguei-lhe uma magnífica rosa vermelha e o seu olhar deteve-se na sua cor brilhante: 'Magdalena', disse-me, 'no lugar para onde vou agora verei cores mais belas e ouvirei a música com que, até agora, só pudemos sonhar. E os meus olhos verão o próprio Senhor!' Estava imóvel, tinha a minha mão na sua e parecia ver a imagem com que sonhara toda a vida, a do Altíssimo, a quem servira com a sua música.

Mas cada vez se tornava mais evidente que o fim se aproximava. 'Tocai um pouco de música!', disse, enquanto nos ajoelhávamos junto do leito. 'Cantai uma bela canção sobre a morte, porque chegou a minha hora.' Vacilei um instante, não sabendo que música escolher para aqueles ouvidos que em breve iriam escutar a música celeste. Mas Deus inspirou-me e comecei a cantar o coral *Todos os Homens Têm de Morrer,* para o qual escrevera um prelúdio no meu caderninho de órgão. Os outros imitaram-me e cantamos a quatro vozes. Enquanto cantávamos, uma expressão de paz inundou o rosto de Sebastian. Parecia estar longe das misérias deste mundo.

Faleceu numa terça-feira à noite, às oito e um quarto do dia 28 de julho de 1750. Tinha 65 anos. Enterramo-lo na sexta-feira de manhã, no cemitério de S. João de Leipzig. Do púlpito, o pastor proferiu estas palavras: 'Adormeceu docemente no Senhor o mui inteligente e mui respeitado Johann Sebastian Bach, compositor de Sua Majestade o Rei da Polônia e do Príncipe Eleitor da Saxônia, mestre de capela do príncipe de Anhalt-Köthen e *Kantor* da Escola de S. Tomás. Segundo o costume cristão, foi enterrado o seu corpo inanimado.'

Mas, com muito mais intensidade do que as palavras do pastor, ouvia no meu coração o coral que Sebastian escrevera no seu leito de morte, *Perante o Teu Trono Me Apresento.*»

Capítulo 15

Música vocal e coral

Como já dissemos, Bach foi, essencialmente, um músico de igreja. E, embora, na verdade, tivesse sido organista e dedicado toda a sua vida ao órgão, sabia bem que, de acordo com a concepção eclesiástica tradicional, a música religiosa era, em primeiro lugar e acima de tudo, música vocal. Daí que a obra dele esteja recheada de composições vocais, mesmo durante os períodos em que a sua principal ocupação foi o órgão e a orquestra.

A sua dedicação à música puramente eclesiástica, ou seja, vocal, foi muito intensa a partir da primavera de 1723, uma vez que, ao ser nomeado *Kantor* de Leipzig, uma das suas principais atribuições era compor a música que iria ser cantada nos ofícios divinos, sobretudo a chamada *musica figuralis*.

Na liturgia protestante, essa música era, fundamentalmente, a que designamos por cantata, embora à data se lhe costumasse chamar *stück* (peça), música principal ou simplesmente música e até concerto. Assim, as cantatas que estudaremos em seguida constituem uma parte considerável da música vocal e coral de Bach. Faremos depois um breve comentário às suas paixões e oratórios e, por último, às grandes obras latinas (o *Magnificat* e as missas).

As cantatas

A cantata religiosa alemã já tinha uma longa história quando Bach surgiu no mundo musical. Podemos resumir a sua evolução:

a) Partindo dos corais em alemão, que Lutero e os seus colaboradores mais diretos (Walther, etc.) aceitavam em vez do *graduale* latino, isto é, entre o evangelho e o sermão, a música e a poesia juntaram-se para dar realce à celebração litúrgica, especialmente com cânticos baseados no evangelho de cada domingo. Não tardou que se estabelecesse o hábito de compor ciclos litúrgicos destas obras. O primeiro desses ciclos foi o que Martin Agricola (1486-1556) publicou em Wittenberg em 1541, com o sugestivo título *Sein Sangbüchlein aller Sontagsevangelein* («Pequeno Livro de Canto de Todos os Evangelhos Dominicais»), com cânticos a duas e três vozes.

b) Entre os músicos que mais influíram na evolução da cantata religiosa germânica, merece especial menção Heinrich Schütz, de quem já falamos, Andreas Hammerschmidt (1611-1675), Caspar Ziegler (1621-1690), os dois grandes discípulos de Schütz, Mathias Weckmann (1621-1674) e Christoph Bernhard (1627-1692), e, claro está, Dietrich Buxtehude (c. 1637-1707) e os músicos com ele relacionados, incluindo o seu antecessor, Franz Tunder (1614-1667).

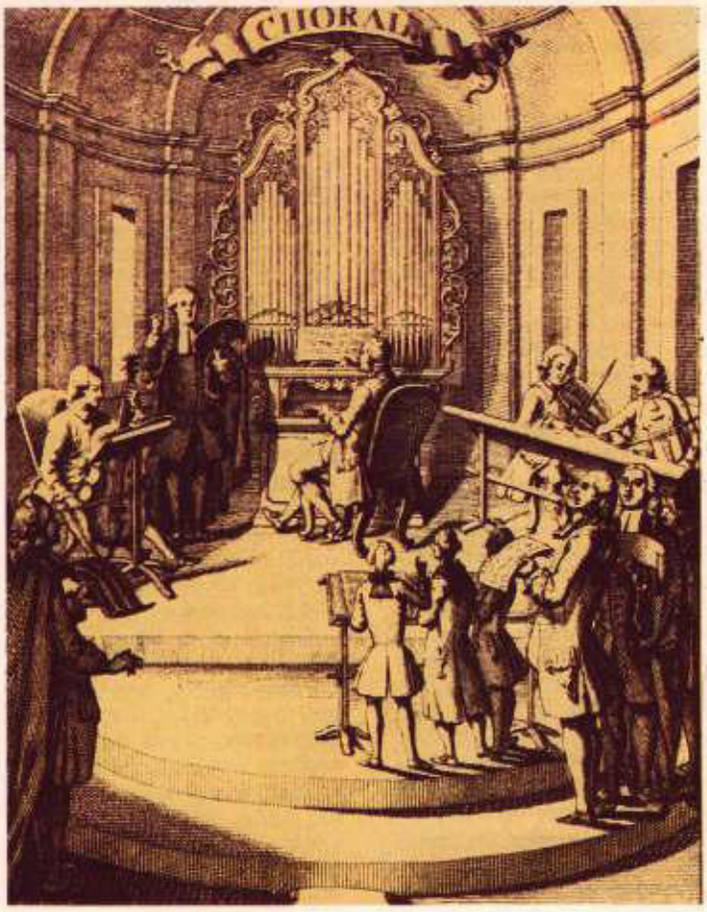
c) Finalmente, há que ferir a importância dos p tas que escreveram textos que os composito musicariam em seguida. evolução da cantata, des o seu começo balbuciar até à complexa perfeição época de Bach, sobressae três nomes: Salomon Fra (1659-1725), Erdmann Ne meister (1671-1756)

Epistolisches
Andachts-
Opffer/
Geistlichen CANTATEN
Salomon Franken/
Weimar und Jena/
Verlegts Johann Felix Bielcken.
1718.

Arquivo Salvat

Salomon Franck foi um poeta que escreveu numerosos textos para cantatas. Em cima: capa de uma das suas obras, editada em 1718.

Retrato do poeta e teólogo Erdmann Neumeister (1671-175 autor que, com os seus nove cic de cantatas, contribuiu para a evolução deste gênero.

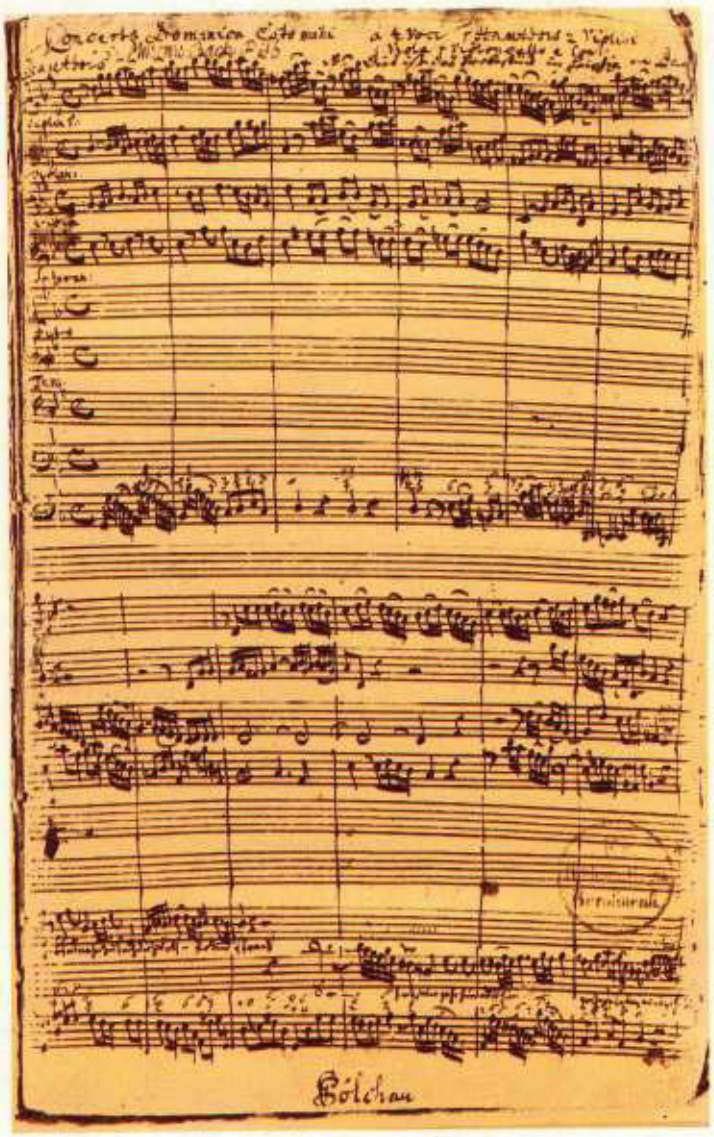

CHORALE

Bettmann Archive

As obras corais que Bach compôs, quase sempre dedicadas à Igreja, constituem uma das partes mais importantes da sua produção.

Christian Friedrich Henric (1700-1764). Os dois primei ros já foram citados no capí tulo dedicado a Weimar Henrici, que escreveu sob pseudônimo de Picander não desempenhou um pape inovador e transformador na evolução da cantata como Franck e, sobretudo, Neu meister, mas foi decisivo sob um outro ponto de vista: fo o homem de que Bach ne cessitava para lhe fornece os textos das suas cantatas Entre 1724 e 1725, Picande escrevera uma série de poe mas para os domingos dias santos intitulad *Sammlung erbaulicher Ge danken* («Coleção de Pen samentos Piedosos»). Pou co depois, começou a traba lhar como libretista de Bach Em 1728 publicou a sua se gunda coletânea de verso sacros intitulada *Cantate auf die Sonn- und Festag* («Cantatas para os Domin gos e Dias Santos»), a qua segundo o próprio Picande confessa no prólogo, s destinava a ser musicad por Bach. Escreveu também os textos de algumas da grandes obras corais d

Em cima: capa de um livro de poemas de Christian Friedrich Henrici (1700-1764), um dos poetas que mais frequentemente colaborou com Bach, para quem escreveu os textos de numerosas cantatas e de outras obras corais, como a Paixão segundo S. Mateus *e a* Paixão segundo S. Marcos.

Bach escreveu a maior parte das suas cantatas a partir de 1723, ano em que conseguiu o posto de Kantor *em Leipzig. À direita: primeira página da cantata 22,* Jesus Reuniu os Doze, *que apresentou na referida cidade como «prova» destinada a obter o lugar a que aspirava.*

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Bach, como a *Paixão segundo S. Mateus* (1727), a *Paixão segundo S. Marcos* (1731) e talvez também os do *Oratório da Páscoa* (1725), *Oratório da Ascensão* (1735) e, pelo menos em parte, do *Oratório do Natal.* Devemos mencionar aqui uma faceta típica de Picander, pela importância que teve na sua colaboração com Bach: a sua capacidade de compor poemas sobre métricas rítmicas prefixadas, o que era muito útil a Bach quando pretendia utilizar numa cantata fragmentos de composições anteriores com textos novos.

Na época de Bach havia três elementos fundamentais que faziam parte das cantatas: os corais, textos da Bíblia e árias, na sua forma *da capo,* frequentemente para não dizer quase sempre) precedidas do correspondente recitativo. A adoção de árias foi objeto de grandes polêmicas entre, por um lado, poetas e músicos e, por outro, entre teólogos e pastores e até autoridades responsáveis da Igreja. Também houve, embora em menor grau, discussões sobre o uso dos corais e dos textos bíblicos.

Dada a impossibilidade de analisarmos aqui, uma a uma, todas as cantatas de Bach que chegaram aos nossos dias, apenas teceremos breves considerações de caráter geral.

As primeiras cantatas de Bach que se conservam, e provavelmente as primeiras que compôs, datam do período de Mühlhausen (1707-1708) e compreendem os números de catálogo BWV 4, 106, 131, 150 e 196. Trata-se de cantatas que refletem a tradição da Alemanha Central e que ainda não incluem os elementos introduzidos por Neumeister. De um modo geral, os textos são tirados da Bíblia ou do repertório de corais e raramente integram poesia livre. A música cinge-se estritamente ao texto, segundo o ideal luterano de que o canto deveria ser a «proclamação» da palavra. Bach não designou estas obras por cantatas, tendo antes utilizado os termos *concerto, mottetto, dialogus* ou, apenas, *musica.*

Tudo mudou a partir do período de Weimar, especialmente desde que foi nomeado *Konzertmeister* em 1714, pois, como já explicamos, uma das obrigações inerentes ao cargo era compor uma cantata nova todos os meses.

Desde esta época, Bach seguiu já a nova orientação de Neumeister, embora não tenha querido ligar-se exclusivamente a um só poeta: utilizou também versos de Franck e de outros. A ária *da capo,* em regra com o correspondente recitativo, irá, pois, desempenhar um papel cada vez mais importante nas cantatas de Bach, o mesmo se podendo dizer dos *ariosos* que, por vezes, anotou com o termo *senza battuta* («sem compasso»). Com os recitativos destas cantatas, Bach iniciou as suas grandes criações perfeitamente assimiláveis à natureza da língua alemã. A harmonia tornou-se cada vez mais rica e expressiva. Uma das particularidades mais interessantes das árias, que as converte em verdadeiras peças únicas, é o fato de costumarem ser escritas para um cantor solista e *para um instrumento também solista,* de modo que a voz e o instrumento dialogam entre si e com a orquestra em composições de grande riqueza expressiva e grande dificuldade técnica. Como disse Scheibe, Bach media os outros segundo as suas próprias possibilidades.

Dos cinco ciclos de cantatas que Bach compôs em Leipzig só se conservam três, cada um com características próprias, que resumiremos esquematicamente.

Para o primeiro ciclo escreveu cerca de 40 cantatas novas; nas outras 20 (aproximadamente) que integravam o ciclo, usou algumas das anteriormente escritas, mas que quase sempre refez ou transformou, até mesmo algumas das compostas dentro do mesmo ciclo. Salvo raras exceções, desconhecemos os nomes dos poetas dos novos textos.

É impossível proceder a uma classificação rigorosa destas primeiras cantatas de Leipzig, uma vez que, em todas elas, Bach evitou intencionalmente qualquer esquematismo. No entanto, convém dizer que, em geral, empregou amplamente os três elementos fundamentais já aqui mencionados: textos bíblicos (recitativo e), ária e coral.

Mas aparecem três esquemas que, devido ao fato de terem sido muito utilizados por ele, se podem considerar típicos: *a*) texto bíblico / recitativo-ária / recitativo-ária / coral; *b*) coral / ária / recitativo-ária / / coral; *c*) texto bíblico / / ária / coral / recitativo-ária / coral.

Com as cantatas do segundo ciclo (1724-1725) entramos no maior período criador de Bach como

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

Catedral de São Paulo, Londres/Arquivo Salvat

As cantatas foram, para Bach, o meio de expressar o seu amor e fé em Deus. Títulos como Ai, Senhor, Eu Pobre Pecador *(em cima,* Madalena Penitente, *de Cláudio de Lorena) e* Cristo, Tu Ês Luz e Dia *(embaixo,* A Luz do Mundo, *de Hunt), repetem-se ao longo de toda a sua obra vocal, sendo um testemunho evidente dos seus profundos sentimentos religiosos.*

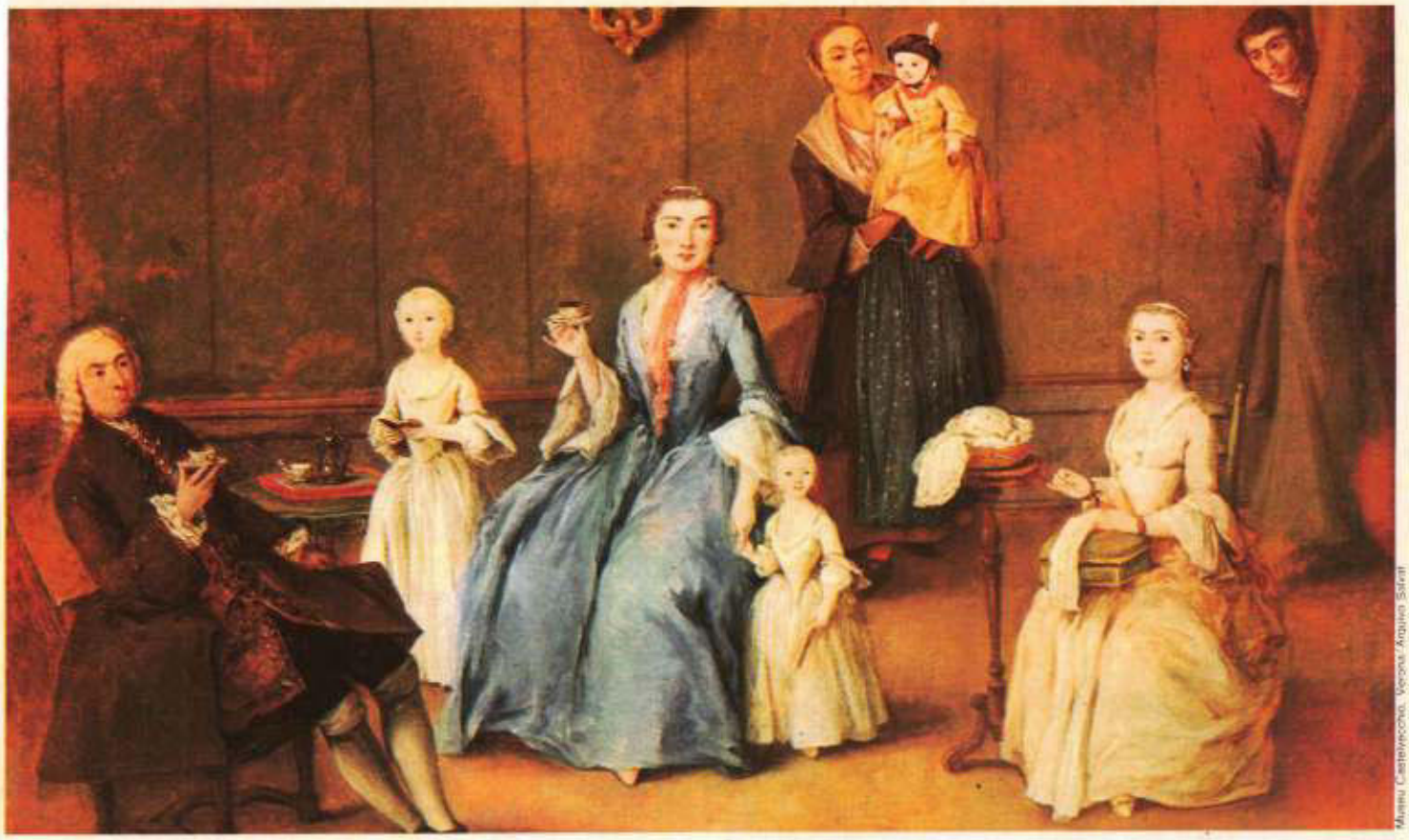
compositor de cantatas, campo em que, provavelmente, não foi suplantado. Os textos são de Picander, Marianne von Ziegler (1695-1760) e outros. Nestas composições, Bach orientou-se decididamente para a cantata de tema unitário, com textos que comentam, de forma poética e musical, o coral que lhes serve de base (mesmo como *cantus firmus*). Deste modo, a cantata torna-se ainda mais profundamente religiosa e sob o ponto de vista musical mais unitária.

O terceiro e último ciclo eleva-se ao máximo de expressão e de complexidade de construção. Abundam nele as grandes obras em duas partes. A orquestra é mais rica e os textos são, normalmente, extraídos do Antigo e do Novo Testamento.

Em todas as cantatas de Leipzig, Bach usou, em geral, grandes peças corais no começo e no fim, colocando entre elas as peças solísticas. Se as compararmos com as cantatas de Weimar, concluímos que a orquestra é nelas mais refinada e numerosa. Desde o primeiro ciclo que utilizou, para lá dos instrumentos de corda e de sopro habituais, os metais, sobretudo as trombetas e as trompas. Recorreu também com freqüência à flauta, começou a introduzir o oboé *d'amore* e o oboé *da caccia* e, a partir do terceiro ciclo, o órgão obrigado.

As paixões

Quando Bach surgiu no universo da música, as paixões tinham também uma longa tradição anterior à cisão luterana. No entanto, foi decisiva para este gênero a contribuição de Schütz, que soube introduzir no mundo germânico em geral e no protestante em particular aquilo que aprendera em Itália. Mas há uma grande diferença entre as paixões de Schütz e as dos seus sucessores, mais concretamente dos compositores imediatamente anteriores a Bach: Schütz limitou-se ao texto evangélico da narração, que confiou a solistas exceto no que se refere às frases ditas por mais de uma pessoa e a que na forma renascentista católica se deu o nome de *turba*. Nelas utilizou dois ou mais cantores e até o coro, de forma geralmente expressiva, quase onomatopéica. Mas, a partir da segunda metade do século XVII, e sobretudo depois de Neumeister e os seus seguidores terem ganho a luta pela introdução das formas poéticas livres na liturgia, as paixões mudaram substancialmente, passando a aceitar-se a inclusão do recitativo-ária e de outros elementos alheios à narração evan-



Museu Castelvecchio, Verona/ Arquivo Salvat

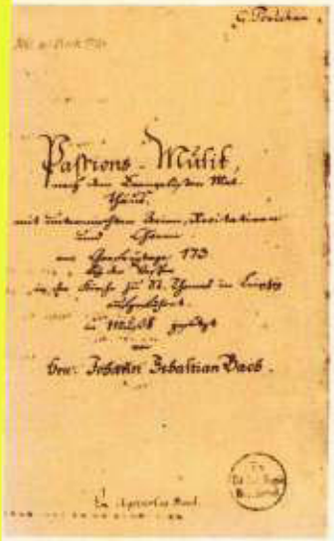
gélica, como é o caso dos corais.

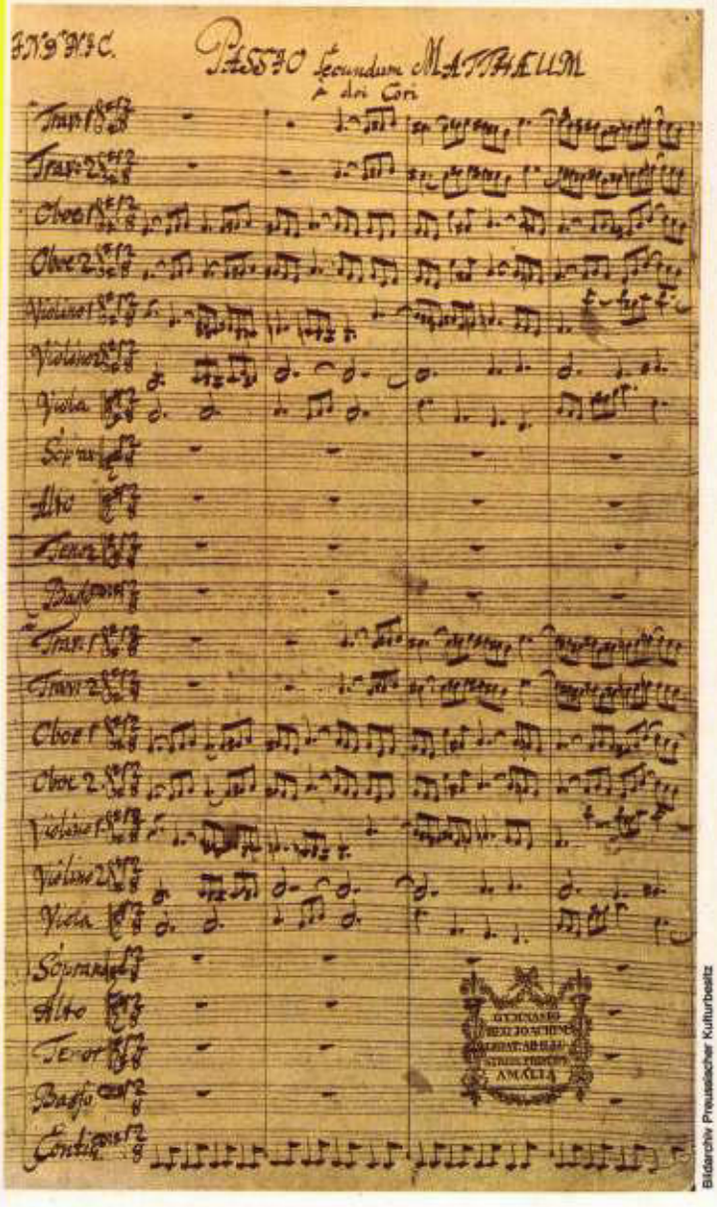
Segundo fontes da época, Bach compôs cinco paixões, das quais apenas duas chegaram aos nossos dias: a de S. Mateus e a de S. João. Da de S. Marcos, apenas conhecemos o texto; a música perdeu-se durante a Segunda Guerra Mundial. Quanto às outras, desapareceram completamente. As duas que sobreviveram pertencem ao gênero paixão--oratório, na tradição da história evangélica, mas com interpolações genero-

Os quadros destas duas páginas servem para ilustrar várias obras corais de Bach: a Cantata do Café, *BWV 211 (em cima),* a Cantata Campestre, *BWV 212 (embaixo) e as paixões (à direita).*

Comédie Française, Paris/ Arquivo Salvat

Museu do Louvre, Paris. Arquivo Salvat



Parece que Bach compôs um total de cinco paixões. Duas delas perderam-se, e de uma terceira, a Paixão segundo S. Marcos, *só se conserva o texto. As duas restantes são a* Paixão segundo S. João, *obra veemente e dramática, e a* Paixão segundo S. Mateus, *mais madura e de caráter mais íntimo. Em cima: capa desta última obra; embaixo: página manuscrita da mesma.*

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

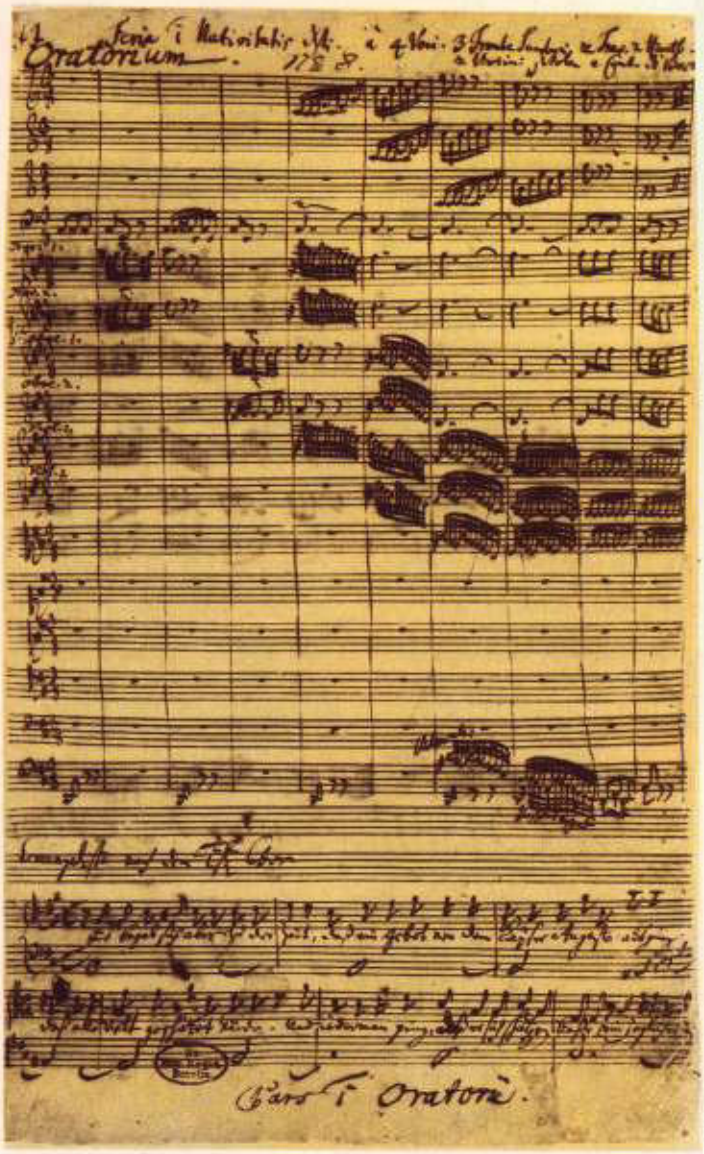
Museu do Louvre, Paris / Arquivo Salvat

sas do estilo denominado madrigal: mantém-se, em linha gerais, a narração evangélica, mas, nos momentos mais solenes, introduzem-se fragmentos líricos (árias, etc.), bem como corais em versões harmonizadas a quatro vozes, de profundo conteúdo expressivo dentro da sua aparente simplicidade. Os recitativos — quer os do Evangelista (o *Narrator* ou *Historicus* de Carissimi), que Schütz por sua vez adotou quer sobretudo os das personagens históricas interpretadas por solistas — alcançam uma perfeição expressiva insuperável e, de fato, insuperada até hoje em toda a literatura musical alemã. As árias — quase sempre com solista vocal-solista instrumental — seguem a forma *da capo* e ascendem aos mais altos cimos a que jamais chegou a música para expressar sentimentos religiosos. As partes corais são de uma variedade sem limites, segundo as exigências do texto que comentam.

A *Paixão segundo S. João* (BWV 245) é a mais antiga das duas que se conservam. A sua primeira versão data de 1724. Mais tarde, Bach introduziu-lhe mudanças importantes, primeiro em 1725, quando voltou a ser interpretada; depois, cerca de 1730, crê-se que para uma nova execução e, por último, nos derradeiros anos de vida (cerca de 1746-1749), em que, por curioso que pareça, voltou, em parte, à primeira versão.

A *Paixão segundo S. Mateus* (BWV 244) foi, ao que parece, composta em 1727. Apresenta uma característica de relevo que a distingue da anterior: uma grande unidade. Talvez por isso Bach a retocou menos: apenas por altura de uma segunda interpretação, em 1736, em que lhe introduziu algumas alterações pouco significativas, e em 1740. Uma particularidade desta obra reside no fato de os recitativos de Jesus serem sempre acompanhados pelos instrumentos de cordas.

Outras obras

Além das cantatas profanas, compostas para cerimônias civis — tomada de posse de um novo conselho municipal ou de um professor universitário, funerais, etc. —, há que considerar, antes de mais, os oratórios. Existem três: o do Natal, o da Páscoa e o da Ascensão. O oratório desempenhava, na litur-

gia luterana, uma função semelhante à da cantata, embora mais solene e extensa, própria das grandes festas. Os três oratórios de Bach que conhecemos são muito diferentes uns dos outros: o do Natal (BWV 248) foi escrito em 1734-1735. Embora Bach o designe expressamente por oratório, trata-se, na verdade, de seis composições independentes que formam um conjunto. Destinavam-se inclusivamente a ser interpretadas em dias diferentes, mais concretamente seis, correspondentes às suas partes, nos seis dias solenes entre o de Natal e o de Reis: Natal, segundo dia depois do Natal, terceiro dia depois do Natal, Circuncisão, domingo depois da Circuncisão e Epifania. Tal como numa cantata, cada parte consta de uma sucessão de coros, recitativos-árias e corais, embora com maior extensão.

Em cima: quadro de Govaert Flinck, que representa os anjos a anunciar o nascimento de Cristo aos pastores. Em 1734-1735, Bach compôs o Oratório do Natal (em cima, página manuscrita do mesmo) que, na realidade, é formado por seis cantatas independentes.

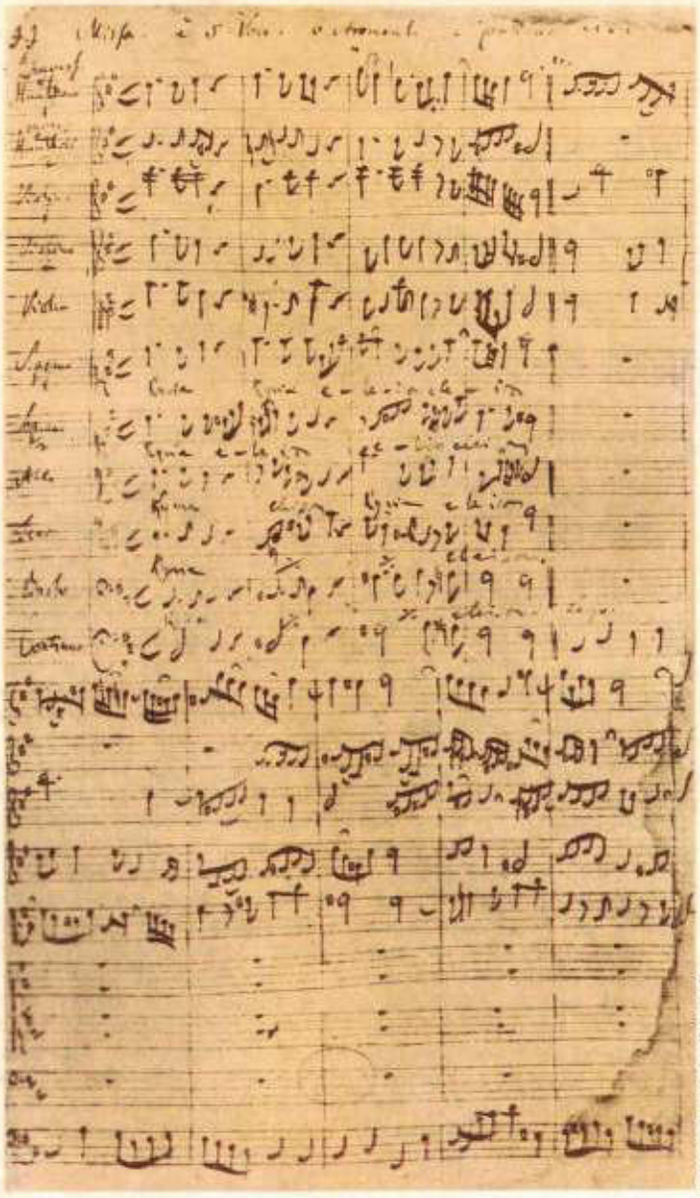
Esta identificação dos oratórios com as cantatas é ainda mais evidente nos outros dois: o da Páscoa (BWV 249) e o da Ascensão (BWV 11), compostos, respectivamente, em 1725 (e revisto mais tarde) e 1735. Bach utilizou em ambos materiais de obras anteriores e são, na realidade, cantatas um pouco mais extensas do que as habituais.

Entre as obras em latim, distinguem-se duas: o *Magnificat* e a missa em si menor. A liturgia protestante servia-se fundamentalmente do alemão, embora aceitasse algumas partes em latim. Bach sempre manifestou grande interesse pela música com textos latinos, pelo menos desde o período de Weimar. A prová-lo aí estão as cópias e arranjos que fez de obras deste tipo, quer de autores alemães quer de italianos, incluindo Palestrina.

Na liturgia luterana, o *Magnificat* destinava-se a ser cantado nas vésperas das grandes festividades, sobretudo no Natal e na Páscoa. Bach compôs um, o BWV 243. Na sua primeira versão, em mi bemol maior, escrita em 1723, intercalava no texto do *Magnificat*, que seguia a versão de S. Lucas, quatro peças de Natal. Reviu-o em 1728-1731, transpondo-o para a tonalidade de ré maior e suprimindo as peças natalícias. Trata-se de um dos mais populares corais de Bach.

Lutero permitiu a missa — o *Ordinarium Missae* — em latim, sobretudo nas festas mais solenes. Essa autorização, que constituía quase um costume, continuava vigente no tempo de Bach. De fato, este compôs várias missas, tanto completas — entenda-se sempre por isto o *Ordinarium Missae* — como partes delas. A mais conhecida é a missa em si menor (BWV 232), uma das mais importantes obras de Bach e uma das mais belas missas de todos os tempos. Bach não a concebeu como uma obra unitária. Aliás, a sua composição abarca um período de tempo excepcionalmente longo: cerca de vinte anos. A parte mais antiga é o *Sanctus* (1724). O *Kyrie* e o Glória procedem de uma missa redigida em 1733 e destinada à corte de Dresden. O Credo foi escrito no final da sua vida. O próprio título — missa em si me-

ıor — é inexato, pois ela ião só não foi toda composa nesse tom como nem sejuer as suas partes princiıais o foram, embora teıham sido escritas em tonaıidades próximas dessa (o Glória está em ré maior, com algumas partes na dominante — lá maior —, na subdominante — sol maior — ou no seu relativo si menor; o *Sanctus* também está em ré maior; o *Agnus Dei* começa em sol menor e termina em ré maior; rigorosamente, só está em si menor o primeiro *Kyrie:* o *Christe* está em ré maior e o segundo *Kyrie* em fá sustenido menor). Na sua *Pequena Crônica,* Anna Magdalena confessa que nunca a ouviu inteira. Entre as restantes obras corais de Bach, haveria que referir os motetos, os corais, etc. Estes últimos foram recolhidos pelo seu fiel discípulo Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) e por seu filho Carl Philipp Emanuel, num total de 186. Harmonizados a quatro vozes, foram publicados em Leipzig em quatro volumes, entre 1784 e 1787.

A missa em si menor, BWV 232 (embaixo, primeira página) é uma das obras mais famosas e de maior envergadura de Bach. A referida composição não foi concebida como uma unidade pelo músico, que levou mais de vinte anos a concluí-la. O Sanctus *foi escrito cerca de 1724, o* Kyrie *e o Glória em 1733 (à direita,* A Glória, *de Tiziano Vezellio) e o Credo, durante os últimos anos da sua vida. Pouco apreciada pelos seus contemporâneos, esta missa só foi interpretada na íntegra um século mais tarde, em 1834, pela Escola Superior de Canto de Berlim.*

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Museu do Prado, Madrid / Arquivo Salvat

Catálogo da obra vocal e coral

Corais
186 corais a quatro vozes, BWV 253-438 (publ. 1784-1787) ● Outros três corais, BWV 250-252.

Cantatas
196 cantatas religiosas agrupadas em três ciclos anuais. Entre elas, salientam-se *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78), *Ich habe genug* (BWV 147), *Herz und Mund und Tat und Leben* com a coral *Jesu bleibe meine Freude* (BWV 147) ● 25 cantatas profanas. Entre elas: *Schweigt stille, plaudert nicht* («Cantata do Café», BWV 211), *Mer hahn en neue Oberkeet* («Cantata Campestre», BWV 212).

Motetos
7 motetes, BWV 118 (2 versões), BWV 225-230.

Missas, «Magnificat», etc.
Magnificat para soprano, contralto, tenor, baixo, coro a cinco vozes, 3 trombetas, timbales, 2 flautas, 2 oboés *d'amore,* cordas e baixo contínuo. Duas versões, em ré maior, BWV 243 (c. 1730) e em mi bemol maior, BWV 243-a (1723) ● Missa em si menor, BWV 232 (c. 1747-1749) ● Missa em fá maior, BWV 233 (c. 1726) ● Missa em lá maior, BWV 234 (c. 1740) ● Missa em sol menor, BWV 235 (c. 1726) ● Missa em sol maior, BWV 236 (c. 1740) ● *Sanctus* em dó maior, BWV 237 (1723) ● *Sanctus* em ré maior, BWV 238 (1723) ● 3 *Sanctus* correspondentes a arranjos de obras de outros autores, BWV 239-241 ● *Christe eleison,* BWV 242.

Paixões, oratórios
Paixão segundo S. Mateus, BWV 244 (1727) ● *Paixão segundo S. João,* BWV 245 (1724) ● *Oratório do Natal,* BWV 248 (1734-1735) ● *Oratório da Páscoa,* BWV 249 (1725) ● *Oratório da Ascensão,* BWV 11 (1735).

Peças diversas
Quodlibet, BWV 524 (c. 1707), de autenticidade duvidosa ● 69 *Lieder* em *Musicalisches Gesangbuch,* BWV 439-507 (publ. 1736).

Perfil biográfico

Capítulo 16

Händel, a glória do barroco inglês

Georg Friedrich Haendel (Händel na grafia inglesa, que adotou depois) nasceu em 23 de fevereiro de 1685 na cidade de Halle (Saxônia), no seio de uma família acomodada, conquanto desprovida de uma tradição musical semelhante à do seu contemporâneo Johann Sebastian Bach ou à de Domenico Scarlatti, também nascido em 1685, e a quem o uniu uma frutuosa amizade. Seu pai, Georg Händel (1622-1697), barbeiro-cirurgião que trabalhava por conta própria, casara-se em segundas núpcias com Dorothea Taust (1651-1730), vinte e oito anos mais nova do que ele e que daria à família mais três filhos, o compositor e duas raparigas. Georg Händel era um homem prudente e, como bom luterano e bom burguês, era respeitador das tradições e conhecedor do livro sagrado. Foi nesta família que Händel viveu os seus primeiros anos, rodeado pelo afeto de um pai já idoso, por um meio-irmão, duas irmãs e a mãe, por quem sentiu sempre grande respeito.

Primeiros passos

Os poucos dados de que dispomos sobre a infância d Händel — alguns chegam a roçar a lenda — mostram -nos uma criança obstinada, que se interessava pel música independentemente da aprovação paterna. Com efeito, em 1693, o pai decidiu visitar um dos seus filhos, que estava a serviço do duque de Saxônia--Weissenfels; a meio do caminho descobriu que o pequeno Georg o seguia a pé, desejoso de conhecer o seu meio-irmão, e não teve outro remédio senão continuar a viagem com ele. O duque, depois de ouvir Händel, recomendou ao pai que não desperdiçasse as suas aptidões musicais. Assim, no regresso a Halle, Händel começou a ter lições com Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), organista da Marienkirche, embora o pai confiasse que, mais tarde, viesse a interessar-se pelas leis, que representavam um futuro mais promissor do que aquele que o esperava metido no meio dos tubos de um órgão de uma catedral.

Zachow iniciou-o no conhecimento do órgão, do cravo, do violino e do oboé e ensinou-lhe as bases do contraponto, da fuga e da instrumentação. Zachow era um músico aberto às novas correntes, que se refletem em algumas das suas composições. A seu lado, Händel descobriu técnicas e métodos de composição que se repetiriam nas suas obras da maturidade e que aparecem já numas árias alemãs para tenor, soprano, dois oboés e baixo contínuo, escritas durante a infância.

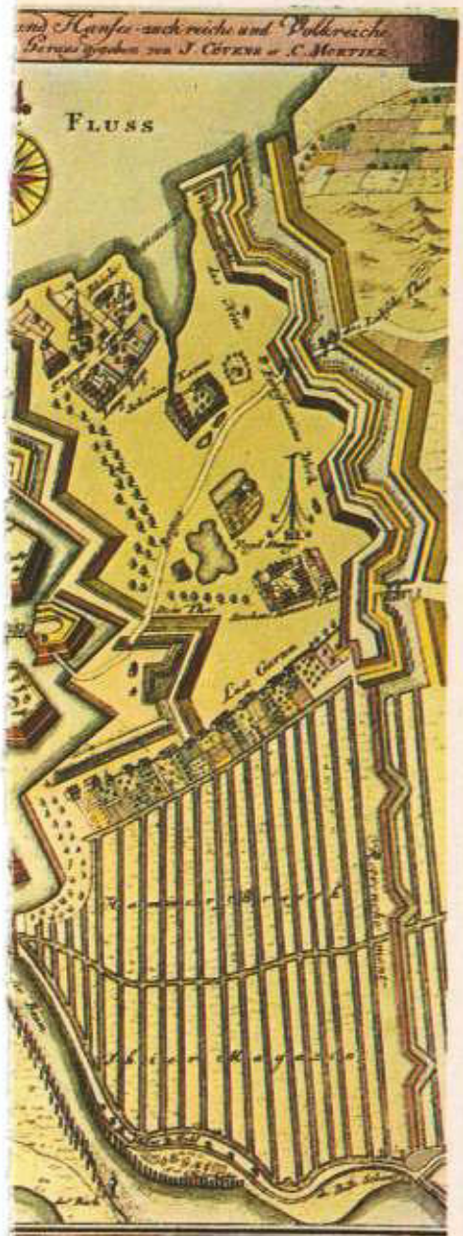
Aos 11 anos, por ocasião de uma viagem a Berlim para conhecer a corte de Frederico III, conquistou de tal modo o aplauso e admiração de todos pelo seu domínio dos instrumentos de tecla que o rei pediu ao pai que o deixasse sob a sua proteção, a fim de lhe proporcionar uma formação musical adequada. Mas, apesar disso, o pequeno regressou a Halle para continuar a sua formação humanística, sem esquecer a

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Gravura da época em que se pode ver uma praça de Halle, cidade natal de Händel. Ao centro, ergue-se um monumento dedicado a este grande músico.

musical, respeitando, embora profundamente contrariado, a decisão de seu pai, que morreu pouco depois.

Contudo, esta vida rotineira de estudo e de prática da música não satisfazia os seus anseios musicais, tanto mais que, em certas ocasiões, começara já a substituir Zachow no órgão da igreja e obtivera mesmo, em 1702, um contrato como organista da catedral de Halle. Crê-se que foi nesta época que conheceu Georg Philipp Telemann (1681-1767), a quem o uniu uma amizade duradoura. Finalmente em 1703, não podendo suportar



Arquivo Salvat

Em cima: retrato de Johann Mattheson (1681-1764), poeta, músico e escritor que, pouco tempo depois de Händel chegar a Hamburgo, se converteu num dos seus melhores amigos. Mattheson era uma pessoa muito culta, falava várias línguas, escrevia, compunha e fazia parte da Ópera de Hamburgo desde os 15 anos.

Em 1703, Händel mudou-se para Hamburgo, cidade próspera e cosmopolita, que se transformara num dos primeiros centros musicais do país e onde a ópera barroca alemã alcançou o seu máximo esplendor. À esquerda: plano e vista da cidade de Hamburgo, segundo uma gravura realizada por volta de 1750.

a asfixia da rotina de mestre de capela e uma vez terminados os estudos na universidade, mudou-se para Hamburgo. Aos 18 anos, Händel adquiria um domínio muito razoável de quase todos os aspectos da música, mas sentia-se atraído pelo gênero-rei: a ópera. O lugar mais capaz de lhe garantir a satisfação dos seus desej era Hamburgo, que foi a primeira cidade alemã dispor de um teatro de ópera, fundado em 1678. nova forma teatral barroca, nascida nos princípios d século em Florença, não se desenvolvera antes n centro da Europa devido à Guerra dos Trinta Ano que fizera mergulhar a Alemanha numa grande miséri cultural. Hamburgo foi para a ópera alemã barroc aquilo que Veneza foi para a italiana.

Nesta cidade estabeleceu uma produtiva amizad com Johann Mattheson (1691-1764), teórico e historia dor de música, que se converteu em professor d Händel, introdutor dele nos círculos culturais e, ac mesmo tempo, seu aluno. Esta amizade juvenil, feit de confidências e de necessidades, levou os dois amigo a Lübeck, onde o velho Dietrich Buxtehude (c. 1673-1707) ia deixar o posto de organista da Marienkirche a quem o merecesse e estivesse disposto, por sua vez, a casar-se com a sua já não muito jovem filha. Perante tal condição ambos renunciaram ao cargo.

No regresso, Mattheson arranjou alunos a Händel, a fim de que este se pudesse manter e fez que ingressasse na orquestra da Ópera de Hamburgo, circunstância que lhe permitiu, de uma maneira privilegiada, conhecer a fundo o novo gênero, que se alimentava principalmente de obras italianas e francesas. Este conhecimento assim em primeira mão da ópera tocou a tal ponto a fibra musical do jovem Händel que, desde então, a maior parte da sua atividade se orientou nesta direção. Reinhard Keiser (1674-1739), à data diretor da Ópera de Hamburgo, não soube aceitar o êxito alcançado por Händel com a *Paixão segundo S. Mateus* (1704), que foi recebida com menos críticas do que a sua, com a primeira ópera, *Almira*, estreada em 8 de janeiro de 1705; tanto numa como noutra, deu mostras da sua grande capacidade em reunir elementos diferentes, como árias italianas, referências à cantata alemã e alguns motivos do próprio Keiser, num conjunto muito homogêneo.

Pouco depois, o público, que não soube compreender a transparência orquestral de que Händel começava já a fazer gala, rejeitou a sua segunda ópera, *Nero* (1705), e o nosso músico, como bom perdedor, retirou-se à espera de melhor ocasião, compondo, entretanto, algumas sonatas, alguns dos concertos de oboé e parte do *Klavierbuch aus der Jungenzeit*, livro de iniciação aos instrumentos de tecla.

A falência de Keiser como empresário à frente da ópera hamburguesa foi a causa definitiva que o levou a aceitar o convite de Gastão de Médicis, irmão do grão-duque da Toscânia, para viajar com ele até Itália. As especulações sobre o que haveria sido a ópera alemã barroca se o êxito tivesse sorrido a Händel são vãs; o compositor transportava dentro de si um potencial que foi enriquecido em Itália e desenvolvido nas duras batalhas londrinas. A realidade é que, com a partida de Händel em 1706, se passa a certidão de óbito do gênero na Alemanha até o aparecimento de Gluck, Mozart e Haydn, na segunda metade do século.

Händel em Itália

Assim, em 1706 seguiu para Itália, cheio de ilusões quanto às notícias que tinha sobre a vida musical florentina. Todavia, as ilusões não tardaram a

Herzog Anton Ulrich Museum, Wolfenbüttel

Pouco depois de ter chegado a Roma, em 1707, Händel escreveu as suas primeiras composições sobre os salmos Laudate pueri Domino, Nisi Dominus *e* Dixit Dominus. *O bíblico* Livro dos Salmos *é formado por 150 cânticos religiosos, alguns dos quais se atribuem ao rei hebreu David. À esquerda:* David com a Harpa, *de Jan de Bray (c. 1627-1697).*

BBC Hulton Picture Library

Händel chegou a Nápoles em maio de 1708, na companhia de Domenico Scarlatti. A sua fama nessa cidade era já tão grande que, pouco depois da chegada, lhe encomendaram a composição de uma cantata para o casamento do duque de Alvito e Beatriz Sanseverino, em 19 de julho de 1708. É essa a origem da cantata Aci, Galatea e Polifemo *que, dez anos mais tarde, durante o período que Händel passou em Londres a serviço do duque de Chandos, seria renovada e trransformada em «mascarada». Inspirada nas* Metamorfoses, *de Ovídio, e com texto de Gay, a obra recebeu o novo título de* Acis e Galatéia *(em cima, a respectiva capa). À direita: quadro do pintor C. de la Fosse de título igual.*

desvanecer-se, pois, embora a corte mantivesse Ale sandro Scarlatti (1660-1725) como compositor de óp ras e oratórios, o ambiente geral de indiferença pe música era decepcionante. Nos princípios de 170 decidiu mudar-se para Roma, onde tocou em S. Joã de Latrão e fez as primeiras composições sobre o salmos *Laudate pueri Domino, Nisi Dominus* e *Dixi Dominus*, em que se notam influências, por um lado do seu antigo professor de Halle e, por outro, da novidades que ia aprendendo nas viagens, já que, no primeiros meses de estada em Itália, se dedicou a estudo dos compositores italianos então em voga Benedetto Marcello (1686-1739), Giacomo Carissim (1605-1674) ou, inclusive, os dois Gabrieli (Andrea c. 1515-1580, e seu sobrinho Giovanni, 1557-1612).

A grandiosidade harmônica e o sentido dramático que iam impregnando as obras do compositor alemão permitiram-lhe entrar nos círculos musicais romanos O cardeal Colonna encomendou-lhe algumas peças destinadas à Virgem e o cardeal Ottoboni, que se rodeara de músicos da craveira de Domenico Scarlatti (1685-1757), Arcangelo Corelli (1653-1713) ou Antonio Caldara (c. 1670-1736), recebeu-o nos serões musicais das quartas-feiras, para os quais compôs algumas obras. Mas, consciente da necessidade de escrever composições de maior envergadura e perante a impossibilidade de estrear uma ópera em Roma por falta de local adequado, mudou-se de novo para Florença. Aí, no verão de 1708, estreou *Rodrigo*, que foi acolhido com suficiente entusiasmo para que Händel pensasse ser o momento oportuno para se lançar à conquista de Veneza. A sua estada na capital italiana da ópera, à qual chegou cheio de esperanças, não se traduziu em nada de concreto, pelo que partiu de novo para Roma sem ter conseguido nada, a não ser conhecer mais a fundo a ópera de Alessandro Scarlatti e dos seus contemporâneos.

Em Roma encontrou as portas abertas graças ao seu retumbante êxito florentino e, com a ajuda de Domeni-

Museo del Prado, Madrid / Arquivo Salvat

m 1710, Händel decidiu iajar até Londres, cidade nde foi muito bem colhido. Aí conheceu aron Hill, diretor do ing's (ou Queen's) heatre, que para ele escreveu o libreto de uma ópera, Rinaldo, *estreada em 24 de fevereiro de 1711. A maioria das óperas de Händel foi estreada nesse teatro e no Covent Garden (à direita).*

BBC Hulton Picture Library

:o Scarlatti, conseguiu estrear os oratórios *La Resurre-:ione* (1708) e *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* 1707), num espetáculo dirido por Corelli. A amizade que o ligou ao filho do grande Alessandro Scarlatti foi nuito frutuosa e levou-os a competir, amigavelmente, ɔela supremacia no campo dos instrumentos de tecla: se bem que Händel se visse obrigado a reconhecer a superioridade de Domenico no cravo, a verdade é que o saxão superou o italiano no órgão. Também com o auxílio do napolitano, pôde penetrar nos círculos da Academia Arcádia, uma das muitas instituições fundadas com vista a elevar a cultura ao mais alto nível. Para os membros da Arcádia, compôs uma centena de cantatas profanas, de formas diversas, e que se distinguem pela sua grande qualidade musical.

Em maio de 1708 partiu com Scarlatti para Nápoles, onde permaneceu até ao mês de julho. Esta cidade era, ainda em embrião, a sede da nova escola de ópera, que iria renovar o gênero ao longo do século XVIII. Aí foi recebido com muitas honras e recebeu a encomenda de uma cantata para o casamento do duque de Alvito, *Aci, Galatea e Polifemo* (1708), e escreveu sete árias francesas, uma cantata espanhola, *No se enmendará jamás* («Nunca Se Emendará»), recheada de elementos aprendidos nas terras do Sul, e uma ópera-bufa, *Agrippina*, que só seria estreada em 26 de dezembro de 1709 no Teatro de S. João Crisóstomo de Veneza e cujo êxito apoteótico lhe traria o reconhecimento internacional.

Quando Händel parecia decidido a permanecer na cidade dos canais para tirar o máximo proveito do seu triunfo, recebeu a tentadora oferta do lugar de mestre de capela da corte de Hanôver. Assim, abandonou a Itália em 1710 e dirigiu-se a Hanôver, para só voltar a regressar àquele país nove anos mais tarde, em busca de cantores para as suas óperas. A estada em Itália, quando o barroco atingia os seus momentos mais altos no domínio da música de teatro e da música de câmara, foi, como é fácil de perceber, de grande importância para o *caro sassone*. Como muito bem se costuma dizer, depois da sua viagem a Itália Händel já não podia escrever da mesma maneira que antes.

Primeiras batalhas londrinas

Dando provas do grande sentido das oportunidades que sempre o caracterizou, Händel só assinou o contrato com o eleitor de Hanôver depois de se haver introduzido uma cláusula que lhe permitia dispor de uma licença de doze meses. Será que intuiu o que ia acontecer? Seja como for, nos finais de 1710, isto é, poucos meses depois de ter assinado o contrato, partiu para Londres. A corte londrina, privada de estímulos musicais autóctones desde a morte de Henry Purcell, havia quinze anos, e perante a generosidade da plêiade de mecenas que iam surgindo, foi-se enchendo de músicos que importavam as tradições italianas, germânicas e francesas. No campo da ópera, que contava apenas com uma obra da envergadura de *Dido e Enéias*, de Purcell, Londres era uma sucursal da Itália, inteiramente aberta a esta atividade teatral, com o furor que, em regra, demonstram os novos-ricos.

Precedido da fama que já fazia parte da sua personalidade e que chegara até aos ouvidos da rainha Ana, pôde estrear no King's Theatre, poucas semanas após a sua chegada, em fevereiro de 1711, *Rinaldo*, partitura baseada num texto inspirado na *Jerusalém Libertada*, de Tasso, e no *Orlando Furioso*, de Ariosto. O êxito da representação permitiu-lhe voltar a assumir as funções de *Kapellmeister* em Hanôver, certo de ter conquistado a admiração da cidade que não tardaria a converter-se em sua para o resto da vida.

Em Hanôver, e no exercício dos seus deveres, compôs algumas sonatas dedicadas à mulher do eleitor. Mas, perante a impossibilidade de levar à cena *Rinaldo*, pelo fato de o teatro local se encontrar inativo, e movido pela atração cada vez maior que Londres exercia sobre ele, pediu em 1712 uma nova licença para ir até à capital britânica, onde se instalou definitivamente. Aí, estreou, em 1712, *Il pastor fido* e *Teseo*, mas o reduzido êxito alcançado (que só permitiu a realização de poucos espetáculos) determinou o compositor a retirar-se discretamente dos palcos para estudar a situação e abrir caminho seguindo outras vias.

Hábil político, soube conquistar os favores da rainha Ana — compôs uma ode para celebrar o seu aniversário —, graças à qual conseguiria que lhe fosse encomendada, apesar de estrangeiro, uma obra para comemorar a paz de Utrecht, que punha fim à guerra da sucessão da coroa espanhola e na qual, desde os começos do século, se defrontavam franceses e espanhóis, por um lado, e austríacos, ingleses, prussianos e portugueses, por outro.

O *Te Deum* «Utrecht» e o *Jubilate* «Utrech», cantados no dia 7 de julho de 1713 na Catedral de S. Paulo, proporcionaram-lhe o primeiro grande êxito na corte, êxito esse que confirmou a categoria de Händel como compositor que sabia tirar partido dos grandes acordes e dos silêncios que, somados aos ritmos saltitantes davam à obra a majestade que convinha para comemorar a ocasião. A sua privilegiada posição viu-se, no entanto, seriamente comprometida com a morte súbita da rainha em 1714 e a coroação de Georg-Ludwig de Hanôver, com o nome de Jorge I, como novo rei; Händel viu-se perante a triste situação de ter de conquistar o apoio do seu antigo soberano, cuja corte abandonara sem lhe dar satisfações. A lenda conta que os primeiros encontros entre o compositor e o rei foram menos positivos do que Händel teria desejado e que este teve de reconquistar as boas graças do monarca escrevendo composições do seu agrado, mas os biógrafos mais rigorosos reconhecem que a pensão que lhe fora atribuída pela rainha Ana foi confirmada e que o rei assistiu a várias representações de *Rinaldo*, ópera que estava então em cena no King's Theatre. Não era de estranhar que o monarca tentasse granjear as simpatias dos seus novos súditos e que, para isso, se servisse do prestígio internacional de que Händel gozava; mais, levou-o consigo na viagem que efetuou a Hanôver em 1716, viagem essa que permitiu a Händel compor uma paixão, conhecida por *Paixão Brockes*, por ser este nome do autor do texto que seria utilizado, mais tarde também por Keiser, Telemann e Bach.

De novo em Londres, Händel compôs uma das suas obras instrumentais de maior prestígio, a *Música Aquática*, estreada em julho de 1717. Hospedado em casa do conde de Burlington, até aí Händel produzira apenas obras ocasionais, uma vez que, de momento, precisava de se instalar e arranjar novos pontos de apoio. O primeiro deles chegou com o convite do conde de Chandos, mecenas enriquecido, que, nos fins de 1717, o recebeu no seu faustoso palácio de Cannons, onde permaneceu até 1719.

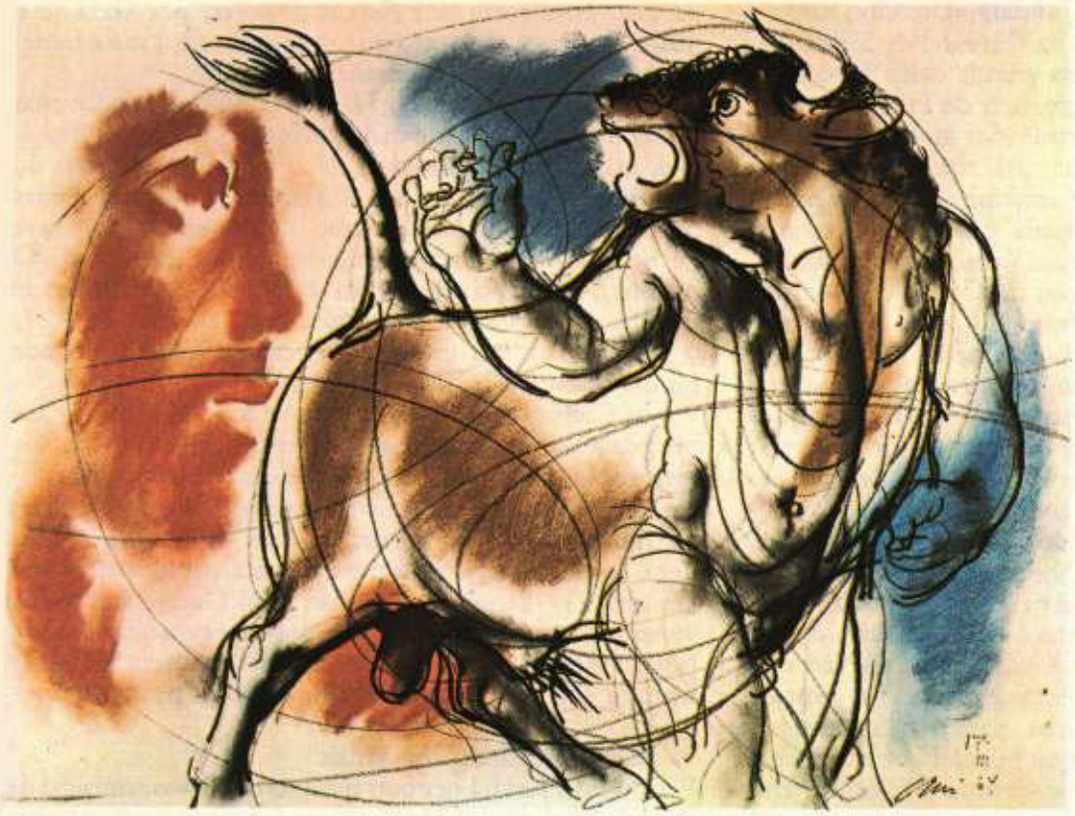
Em Cannons, o saxão iniciou-se num gênero que lhe proporcionaria uma grande glória: a música vocal de inspiração religiosa em língua inglesa. No palácio ducal, compôs a série de *anthems* conhecida pelo nome de *Chandos Anthems*, inspirados nos salmos da Bíblia, bem como a nova versão da cantata profana *Acis and Galatea* (1718), sobre texto de John Gay, e a primeira versão do oratório *Hamman and Mordecai*, conhecido por *Esther* (1718). Este período definiu para Händel a linha a seguir na sua atividade musical posterior.

A Royal Academy of Music

Em 1719, Händel ocupou o cargo de diretor musical da Royal Academy of Music, sociedade por ações recente-

Arquivo Sabat

Em 1720 inaugurou-se em Londres um novo teatro, o Little Theatre in the Haymarket, cujo nome mudou, em 1766, para o de Theatre Royal Haymarket, pelo qual ainda hoje é conhecido. Nele, uma companhia de ópera apresentou em 1732 uma temporada de «óperas inglesas à maneira italiana», em que se intercalou o oratório de Händel Acis and Galatea. *Para esta ocasião, Händel reviu a música que compusera em 1718.*



As óperas de Händel nem sempre obtiveram os favores do público londrino. Foi esse o caso de Il pastor fido, *com libreto de Rossi, terminada em outubro de 1712, e* Teseo, *concluída em dezembro do mesmo ano e dedicada pelo libretista Haym ao conde de Burlington. A primeira só foi representada quatro vezes; a segunda, dez. À esquerda:* Teseu e o Minotauro, *de Hans Erni.*

mente criada para a realização de representações no King's Theatre. Deslocou-se a Itália, com a missão de arranjar primeiras vozes, e, no regresso, já em 1720, iniciou-se a temporada, em que alcançou o seu primeiro êxito apoteótico com *Radamisto*, baseado num texto do seu colaborador Nicola Haym (1678-1729), que se inspirou nos *Anais*, de Tácito, para mostrar, com grande força dramática, o conflito entre o amor e a política. O êxito fez que Händel pedisse ao rei um privilégio de proteção de direitos de autor, o que dá uma idéia de como as edições piratas das partituras de Händel começavam a tornar-se perigosas.

Pouco depois, os compositores Giovanni Battista Bononcini (1670-1755) e Filippo Amadei (c. 1690-1730) foram contratados pelos empresários da Royal Academy of Music para completar as temporadas. Isto representou um rude golpe para o compositor saxão, pois o público foi atraído pelas primeiras composições cheias de sensualidade de Bononcini. Ferido no seu orgulho, Händel viu-se obrigado a escrever sob pressão, conseguindo êxitos clamorosos com *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* e *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725), *Scipione, Alessandro* e *Admeto* (1726-1727).

O que de início era apenas mais uma querela entre artistas para impor determinados gostos musicais acabou com a consagração triunfal de Händel. Porém, a rivalidade entre os sopranos Francesca Cuzzoni, la Parmigiana (1700-1770) e Faustina Bordoni (1693-1781), que chegaram até a agredir-se durante uma representação de Bononcini, em 6 de junho de 1727, perante a estupefação do público e do príncipe de Gales, que em breve subiria ao trono, fez tremer os alicerces da Royal Academy em 1728.

Embora o prestígio de Händel não tivesse diminuído, uma vez que lhe foram encomendados os *Coronation Anthems*, cantados na coroação de Jorge II em 11 de outubro de 1727, a ópera — e tudo o que com ela se relacionava — recebeu um golpe mortal. A Royal Academy foi dissolvida em 1728.

A isso veio juntar-se o grande sucesso obtido pela ópera *The Beggar's Opera* («A Ópera do Mendigo»), com libreto de John Gay (que colaborara com Händel em *Acis and Galatea*) e música de Johann Christoph Peppush. Sátira cruel sobre a situação político-social da Londres de então e dura crítica à ópera italiana, esta obra, estreada em 29 de janeiro de 1728, manteve-se muito tempo no cartaz e chegou a ser apresentada em Paris e Nova Iorque.

A obra de Gay, que focava a gente de mais baixa extração, que se expressava na linguagem própria dos bairros miseráveis onde vivia, fora ornada por uma partitura inspirada nas mais diversas fontes, pelo que carecia de qualidade. Não obstante, tocou a fibra sensível do público pela sua oportunidade (no nosso século mereceu a atenção de Bertolt Brecht e de Kurt Weil, na ópera, e de Georg Wilhelm Pabst, no cinema, com o título de *Die Dreigroschenoper*). Apesar de não passar de uma «salada», significava mais um passo na crítica da ópera italiana, povoada de personagens mitológicas ou pseudo-históricas, que mereciam cada vez menos o apreço da população. Não era a primeira vez nem seria a última que se criticaria essa forma de construir ópera; basta recordar, a título de exemplo, a obra de Benedetto Marcello. *Il teatro alla moda, ossia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire le opere italiane in musica*, aparecida em 1720.

Em face destes acontecimentos, e como já era habitual em Händel, este retirou-se de cena para recuperar as forças e analisar a situação. Dois anos depois, fundou, juntamente com Johann Jakob Heidegger, em-

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Em cima: gravura do século XVIII em que se vê, à esquerda, uma cena de The Beggar's Opera *(«A Ópera do Mendigo») e, à direita, uma das personagens da obra, Polly. Estreada em 29 de janeiro de 1728, alcançou um êxito tão estrondoso que foi representada 62 vezes antes de terminar a temporada.*

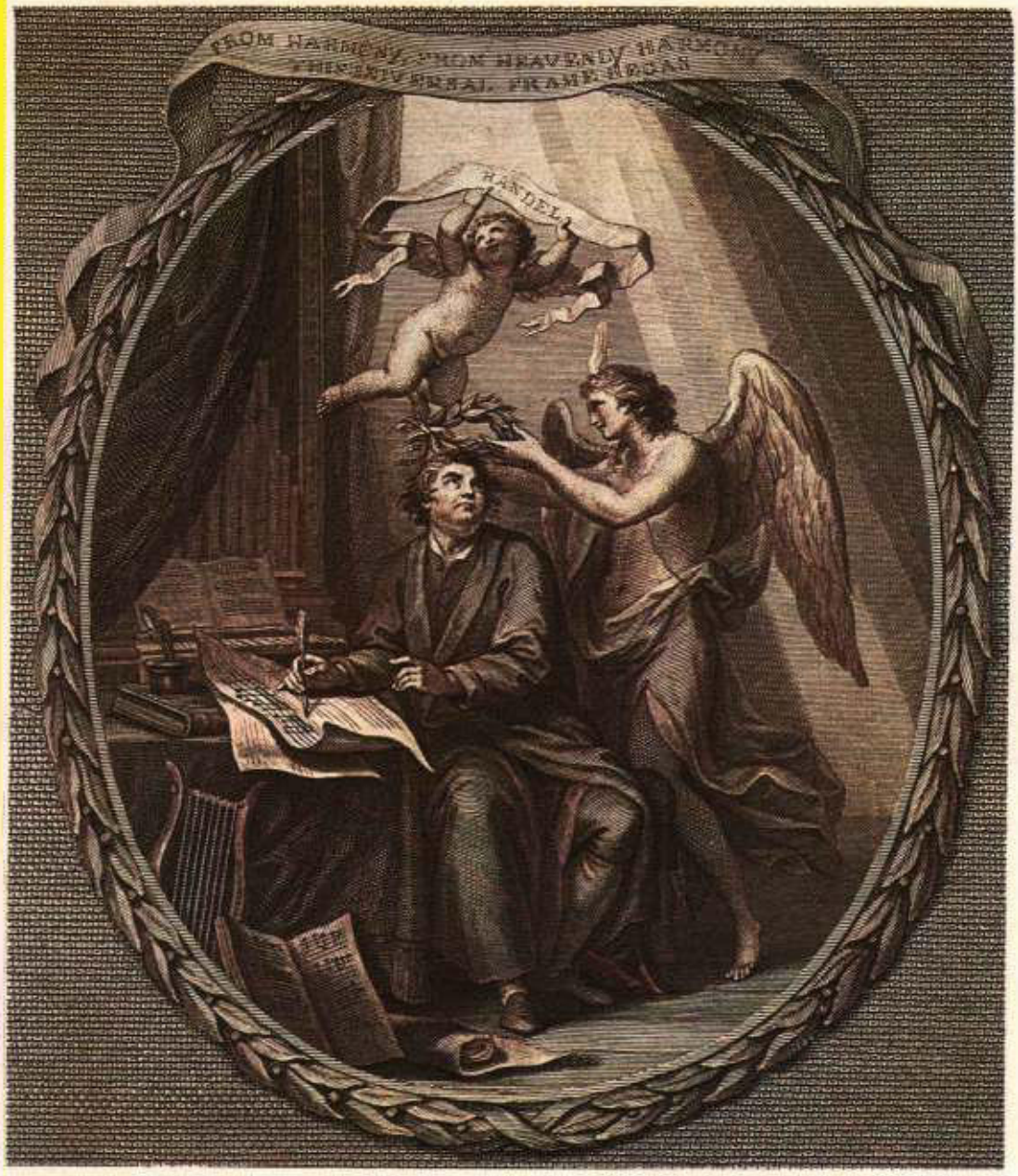
Tate Gallery, Londres

A música de The Beggar's Opera *foi escrita por Johann Christoph Peppush e o libreto por John Gay. A obra, de tom satírico, representava uma reação à influência italiana e apresentou-se sob a forma de ópera-baile. À direita: uma cena da referida ópera, segundo uma pintura da autoria de William Hoggarth (1669-1764).*

presário do King's Theatre, uma sociedade musical com o mesmo nome da anterior — Royal Academy of Music —, que obteve autorização do rei para reutilizar o material da antiga sociedade. Händel partiu de novo para Itália à procura de vozes. Aí, foi recebido com entusiasmo pelos círculos musicais, aos quais chegara, sem dúvida, o eco dos seus êxitos londrinos. O músico aproveitou a viagem para visitar sua mãe em Halle; esta, cega, como mais tarde o filho ficaria também, vivia as suas últimas semanas.

Também nesta ocasião, Johann Sebastian Bach tentou avistar-se com Händel, como já fizera aquando da viagem anterior de 1719, enviando um dos filhos para combinar um encontro. Há textos que descrevem o motivo da entrevista e as palavras trocadas pelos dois grandes compositores, mas a verdade é que, quando o filho de Bach, Wilhelm Friedemann, chegou a Halle, Händel tinha já partido para Londres, razão por que o encontro nunca chegou a realizar-se.

A atividade da segunda edição da Royal Academy of Music saldou-se por numerosos insucessos. As novas óperas não foram apreciadas. Devido a isso, Händel teve de recorrer a êxitos anteriores para completar a temporada. Por outro lado, as vozes não estavam à



Em 1730, Händel decidiu *formar a sua própria sociedade musical, a que deu o mesmo nome da desaparecida Royal Academy of Music. Mas as óperas que o compositor estreou entre 1730 e 1733, ano de dissolução da companhia, não foram bem acolhidas. À esquerda: gravura em que Händel é coroado por um anjo.*

Quando, em 1733, foi fundada a Nobility Opera, Händel viu-se abandonado pela maior parte da companhia e inclusive pelo seu sócio Heidegger, que ofereceu o King's Theatre à sociedade rival. O músico, porém, não desanimou e fundou uma nova empresa, que, a partir de 1734, atuou no Covent Garden (embaixo, segundo uma gravura do século XVIII).

BBC Hulton Picture Library

altura das exigências do público, pelo que o compositor se viu forçado a contratar o célebre *castrato* Senesino, que já figurara na primeira sociedade.

Contudo, Händel estreou um bom número de óperas: *Poro, rè dell'Indie* (1731), *Ezio* (1732), *Sosarme, rè di Media* (1732), todas segundo libretos de Pietro Buonaventura Metastasio (1698-1782), que começava a impor-se como libretista da moda, em virtude dos seus conhecimentos históricos e cênicos, e *Orlando* (1733), inspirada no texto de Ariosto. Para completar a temporada, usou o oratório em inglês *Deborah* (1733), que obteve um êxito razoável.

Para cúmulo do azar, um grupo de nobres, animados por razões de ordem política e apoiados pelo príncipe de Gales, descontente com a atividade da Royal Academy, protegida pelo rei seu pai, fundou nesse ano de 1733 a Nobility Opera. A nova companhia contratou o célebre *castrato* Carlo Broschi, chamado Farinelli (1705-1782), La Parmigiana, o compositor Nicola Porpora e a companhia de Händel. Seu sócio Heidegger, antevendo maiores lucros e mais prestígio na nova instituição, ofereceu o King's Theatre à Nobility no ano seguinte.

Se na primeira Royal Academy of Music Händel foi diretor musical e na segunda sócio da empresa, na terceira, que fundou em 1733, foi a alma e depois o único sócio, tendo de enfrentar sozinho um inimigo bem apetrechado. A Nobility contratava o que havia de melhor no mercado e as obras de Porpora e de Hasse (compositor amigo de Händel, que não recusou o convite da Nobility por ser casado com o soprano Francesca Cuzzoni) foram-se sucedendo umas às outras com bastante êxito.

A partir de 1734, no Covent Garden e com uma companhia de amadores, Händel viu-se obrigado a compor, a refazer obras antigas e a incluir nos programas oratórios, concertos de órgão e *concerti grossi*. A batalha era, sob todos os pontos de vista, desigual e esgotou as forças do compositor-empresário.

A estréia das óperas *Ariodante* (1735), *Alcina* (1735), *Atalanta* (1736) e *Giustino* (1737), assim como do oratório profano *Alexander's Feast*, não impediu que a

Depois do malogro e do encerramento, em 1737, da terceira companhia formada por Händel, o músico escreveu ainda algumas óperas italianas, mas o seu interesse foi-se centrando cada vez mais na música religiosa. Os dois oratórios Saul *e* Israel no Egito *datam dessa época (1739). À direita: quadro intitulado* Saul, *de Rembrandt (1606-1669).*

sua companhia não vingasse. Finalmente, em 1737, apesar do êxito da Nobility, ambas as companhias tiveram de encerrar as portas em conseqüência da morte da rainha Carolina. Ao malogro da companhia de Händel veio juntar-se uma ameaça de enfarte que obrigou o compositor a descansar numa estância balnear. Com esta absurda batalha político-operística, Londres perdeu definitivamente oportunidade de criar uma escola de ópera autóctone. Teria de esperar até ao século XX para que isso se tornasse realidade.

No curto espaço de tempo que dista entre a dissolução da companhia e a sua definitiva ruptura com o gênero ópera em 1741, Händel estreou ainda *Faramondo* (1738), *Xerxes* (1738) e *Deidamia*. Estes anos não são representativos na biografia de Händel pelas suas obras líricas italianas, mas sim por outro tipo de criações: o op. 5 (sonatas para diversos instrumentos e baixo contínuo), os doze *concerti grossi*, op. 6, o primeiro grupo de concertos de órgão op. 4, a *Ode para o Dia de Santa Cecília* (1739) e os oratórios *Saul* (1739) e *Israel no Egito* (1739).

Devemos fazer aqui uma referência à grande capacidade de trabalho de Händel; quando via com clareza o caminho a seguir e a pressa o atormentava, mergulhava na composição de uma forma obsessiva; só isso explica que pudesse compor sob pressão para as temporadas teatrais ou que, quando recebia encomendas urgentes, como aconteceu por altura da morte da rainha Carolina, escrevesse apenas em cinco dias, em plena guerra com a Nobility Opera, o *Funeral Anthem* (1737), que está longe de ser uma obra de encomenda, fria e distante.

Händel e o oratório

Sem conseguir decidir-se a seguir recomendações de amigos e conhecidos que o aconselhavam a abandonar o gênero lírico italiano, Händel foi penetrando no campo do oratório em língua inglesa, que já cultivava havia uns anos.

Esta contradição entre as suas intenções e os gostos cada vez mais determinantes do público burguês londrino acabou por convencê-lo a aceitar o convite de

Durante os últimos anos de vida, Händel, que perdera a vista, dedicou-se a rever obras antigas, entre elas o oratório The Triumph of Time and Truth *(«O Triunfo do Tempo e da Verdade»), que descreve a luta entre o tempo e a verdade e cujo texto foi escrito pelo cardeal Benedetto Panfili. À direita: quadro do pintor Gianbattista Tiepolo, intitulado* O Tempo Descobre a Verdade.

Museu Cívico, Vicenza/Arquivo Salvat

William Cavendish e em 1741 mudou-se para Dublin, onde deu uma longa série de concertos por assinatura, com as suas obras de maior relevo no domínio da música vocal: *L'Allegro, Il Pensieroso ed il Moderato, Acis and Galatea*, a *Ode para o Dia de Santa Cecília, Esther, Alexander's Feast* e uma versão de concerto de *Imeneo*. Em 9 de abril de 1742, estreou *O Messias*, o seu mais célebre oratório, oferecido como concerto de beneficência.

Terminada a época irlandesa em agosto, Händel foi reclamado pelo monarca, o que prova que não era totalmente livre de se movimentar à sua vontade. Já em Londres, dedicou-se inteiramente ao novo gênero, que parecia sorrir-lhe em todo o lado e de que iria ser o mestre incontestado.

Não foi unicamente uma opção econômica ou empresarial que o levou a abandonar a ópera pelo oratório. Fizemos já aqui repetidas referências à sua coragem para enfrentar situações difíceis. Além disso, depois do ataque de 1737, de que recuperou apenas em parte, sobreveio-lhe um crescente fervor religioso, que se traduziu numa música composta não para «divertir,

Museu de Versalhes/E. R. L.-E. Tweedy

Em 1749, a fim de celebrar o fim da guerra da sucessão austríaca, Jorge II, rei de Inglaterra, organizou uma grande festa com fogos de artifício e encomendou a composição da música a Händel. Daí surgiu a Fireworks Music *(«Música para os Reais Fogos de Artifício»), obra concebida para ser interpretada ao ar livre. À esquerda: episódio da guerra da sucessão austríaca (1741-1748).*

Apesar de, por vezes, Händel ter tido adversários bastante encarniçados, como mostra o desenho da direita, em que é caricaturizado como um suíno, pode dizer-se que foi um dos poucos compositores que nunca caiu no esquecimento; o seu prestígio manteve-se ao longo dos anos e as suas obras continuaram a ser interpretadas com grande êxito.

mas sim para melhorar o público», como ele próprio disse.

Depois de *O Messias*, que teve dificuldade em ser dado em Londres com o título original, mudado para *Sacred Drama*, seguiram-se *Samson* (1743), *Semele* (1744), *Joseph and his Berthren* (1744), *Hercules* (1745), *Belshazzar* (1745). Baseados em textos inspirados na Bíblia, ou, por vezes, na mitologia clássica, conheceram acolhimento diverso por parte do público.

Esta constante de êxitos e reveses, que nada teve a ver com a qualidade das obras, mas sim com as circunstâncias das estréias, acompanhou Händel ao longo de toda a vida. Todavia, o saldo final foi positivo, posto que todos os mais importantes cenáculos musicais europeus o reconheceram como um grande compositor, as suas obras foram publicadas em toda a parte e, em Leipzig, a Sozietät der Musikalischen Wissenschaften o escolheu como primeiro membro honorário.

A partir de então, alternaram-se as recaídas da doença e a composição de novas obras, como os oratórios *Occasional Oratorio* (1746), *Judas Maccabaeus* (1747), *Alexander Balus* (1748) e *Joshua* (1748), executados numa nova modalidade de espetáculo, o concerto aberto a todo o público, já que o tradicional sistema de assinaturas só beneficiava as classes abastadas. A experiência foi extremamente positiva e permitiu que Händel se transformasse num músico popular. A prová-lo viu-se a reação popular à estréia da *Fireworks music* (1749), escrita para celebrar o fim da guerra da sucessão austríaca, e que acompanharia uma sessão de fogo de artifício. Antes da cerimônia oficial, efetuou-se um ensaio geral da orquestra nos jardins de Vauxhall, que congregou cerca de 12 000 espectadores.

Em 1750, por ocasião da inauguração de um novo órgão no Foundling Hospital — instituição a que Händel estava vinculado financeiramente —, foi uma vez mais apresentado *O Messias*, dirigido pelo compositor, na nova modalidade de concerto aberto, sistema que se implantaria nos anos vindouros em todas as grandes cidades européias e que contribuiu, sem dúvida, para a renovação dos diferentes gêneros musicais.

Para Händel, estes foram os últimos anos ativos da vida. Em 1749, escreveu ainda o oratório *Theodora* e o concerto de órgão, op. 7, n.º 5. Em 1750, apesar do insucesso desta última obra, compôs *The Choice of Hercules*. Pouco depois, sentindo a morte aproximar-se, fez testamento. A leitura do texto mostra-nos um homem generoso para com todos os que o rodeavam e sensível aos laços familiares, pois, não obstante a distância no tempo e no espaço, não esqueceu os seus parentes mais chegados. Mas o fim não chegara ainda.

Em 1751, escreveu aquela que seria a sua última partitura autógrafa, *Jephtha*, iniciada em fevereiro e concluída em agosto. A sua cegueira ia avançando lamentavelmente, apesar dos cuidados constantes dos melhores especialistas ingleses. Passado pouco tempo, perdeu por inteiro a vista, desgraça que também afetou os últimos momentos da vida de Johann Sebastian Bach. No entanto, a cegueira não o impediu de manter uma vigorosa atividade. Dedicou-se a corrigir partituras antigas, como *The Triumph of Time and Truth*, revista com a ajuda do seu secretário em 1757, a tratar dos seus negócios e a estar atento às mudanças financeiras. Nos momentos livres, ainda assistia a concertos e freqüentava a Igreja de St. Martin-in-the-Fields, a fim de ouvir o organista ou até para improvisar um ou outro *voluntary*.

Nos princípios de abril de 1759 assistiu a uma audição de *O Messias* no Covent Garden e, pouco depois, mais concretamente no dia 14, morreu, com 74 anos. Reconhecido como o maior compositor de oratórios que o século conheceria, foi enterrado na igreja da Abadia de Westminster. No funeral cantou-se o seu *Funeral Anthem* de 1737. Desde então e até aos nossos dias, Händel não sofreu, como tantos outros compositores, a humilhação do esquecimento. Pelo contrário, reconhecido como músico oficial britânico, é venerado como autor de peças de grande valor e as suas obras são incluídas nos programas de concertos mais ambiciosos, não obstante a dificuldade de algumas delas.

O «status» social de Händel

Antecipando-se neste aspecto, tal como em muitos outros, Händel não foi um músico artesão, economicamente dependente de um príncipe ou de uma alta hierarquia eclesiástica, como era tão freqüente nessa época, já que, na altura devida, soube prescindir dessa sujeição e organizar a sua própria atividade musical.

Se é certo que muitas das suas obras, sobretudo as instrumentais e algumas das vocais, foram escritas por

Händel faleceu em 14 de abril de 1759 em Londres e, segundo era seu desejo, foi enterrado na igreja da Abadia de Westminster seis dias mais tarde; assistiram ao funeral cerca de 3000 pessoas. Em 1785, primeiro centenário do nascimento do compositor, realizou-se na Abadia de Westminster o concerto reproduzido à esquerda.

encomenda de uma instituição ou de um membro da nobreza, os gêneros que deram prestígio ao compositor — a ópera e o oratório — foram criados num ambiente de liberdade relativamente amplo para a época que estamos a focar. Händel tinha fama de viver luxuosamente e teve sempre a preocupação de que a sua economia particular (independentemente de a sua atividade como empresário teatral ter altos e baixos) nunca se tornasse deficitária; recebia uma pensão de 200 libras, concedida pela rainha Ana e que os sucessivos reis ingleses foram sempre renovando; os concertos destinados a comemorar ocasiões importantes foram muito bem pagos e, além disso, as diferentes edições da Royal Academy of Music proporcionaram-lhe sempre lucros líquidos que estavam muito acima daquilo que um músico do tempo podia aspirar a ganhar com as suas composições...

É lógico, pois, que Johann Sebastian Bach tentasse aproximar-se de tão prestigioso compositor e que não o conseguisse, apesar das suas duas tentativas. Händel era mais famoso e uma prova disso são os retratos que nos ficaram, bem como a estátua da autoria de L. F. Roubiliac colocada nos jardins de Vauxhall. Estas obras mostram-nos um homem simpático e bem nutrido, de olhar tranqüilo, seguro de si, um homem que, a despeito das numerosas dificuldades que teve de enfrentar, soube conquistar a confiança de todos os que o rodeavam. □

Capítulo 17
Um compositor visual

Embora sem ter a transcendência que o gênero veio a conhecer, a ópera de Händel apresenta-se como um todo de grande valor, não só pelo que representa na área anglo-saxônica, mas também pelas suas qualidades intrínsecas.

Com efeito, Händel pode ser considerado o expoente mais alto de gênero lírico inglês dos séculos anteriores. A ópera havia sido introduzida em Inglaterra por Sir William Davenant (1606-1668) nos anos da República (1649-1660) com *The Siege of Rhodes* (1656), que não passou de uma flor no deserto. Com a reabertura dos teatros após a restauração dos Stuart, o gênero foi relegado para um plano secundário em proveito do dramático, em parte porque os libretos ingleses eram, em regra, muito fracos e também porque os italianos, embora de melhor qualidade, apresentavam dificuldades de compreensão. Isto vai ser uma constante nos anos seguintes: faltava um verdadeiro gênio que superasse esses inconvenientes e isso quase sucedeu com Henry Purcell (1658-1695) e a sua única ópera, *Dido and Aeneas* (1690). A morte prematura deste matou todas as esperanças.

Autor e empresário de óperas

No ambiente de aguda sede de italianismo que, com certas reservas, reinava em Inglaterra nos anos da mudança do século, surgiu a figura de Händel. A famosa frase «Händel foi um músico alemão que importou para Inglaterra o gosto italiano» é apenas uma meia-verdade se se tiver em conta que não foi o único, pois teve de dividir os louros com Bononcini, Hasse, Porpora, etc. Além disso, quando chegou a Londres, já existia um grande interesse pelo gênero.

No entanto, Händel veio a ser o expoente máximo da ópera inglesa. Nas suas 40 óperas, escritas entre 1710 e 1740, mostrou-se o músico mais prolífero de quantos pisaram permanentemente o solo britânico. E se a sua biografia é o reflexo de uma dura batalha contra as adversidades que foram surgindo ao longo dos anos em que dirigiu a Royal Academy of Music, também é certo que, com ele, morreu a possibilidade de criação de uma escola de ópera genuinamente inglesa, uma vez que não tornaram a aparecer obras com esse caráter até surgirem as músicas de cena de Sir Edward William Elgar (1857-1934) e as óperas de Benjamin Britten (1913-1976) *Peter Grimes* (1945), *Albert Herring* (1947) ou *Morte em Veneza* (1973), a sua última produção.

As óperas de Händel não foram escritas em inglês, circunstância que nos pode levar a pensar que reduziu as suas possibilidades de êxito, mas isso aconteceu apenas em parte, porque era essa a norma da época e os apreciadores do gênero já estavam habituados a ela. A única produção de Händel que pode considerar-se o germe da ópera em inglês é *Semele*, oratório profano escrito em 1744, que, pelas suas características, se podia representar com guarda-roupa.

De 1706 a 1710, como era norma de todos os grandes compositores europeus, fez várias viagens a Itália, a terra-prometida da ópera, onde, graças à sua capacidade de assimilar os novos padrões, colheu inúmeras lições. Händel concebeu o espetáculo operático italiano de um ponto de vista muito pessoal e a isso se deveu o seu êxito em Florença e a sua posterior apresentação em Veneza. Homem profundamente teatral, soube tirar partido do gênero e de libretos nem sempre muito bem conseguidos, para criar obras capazes de provocar o entusiasmo de um público certamente difícil.

Além desta, coexistiram em Händel outras facetas que há que apontar. Como empresário, o mérito da sua ópera residiu no fato de se dirigir a um público burguês, fato até certo ponto novo para a época e que influiu, sem dúvida, na sua capacidade de criação musical. Poderia pensar-se que a pressa com que foi obrigado a escrever nos piores momentos da Royal Academy of Music tivesse podido condicionar a qualidade das obras, mas tal não sucedeu. As óperas fluíram da sua pena com uma tal leveza e mestria que despertaram o entusiasmo do público logo na primeira audição. Embora tenha acabado por falir como empresário, como músico deixou aos apreciadores um *corpus* operístico considerado como o auge da ópera barroca.

Na primeira metade do século XVIII, a ópera sofria as conseqüências de uma normatização, presente em outras artes com o nome de classicismo. Os cantores tinham imposto uma longa série de hábitos, alguns dos quais eram verdadeiros espartilhos para o compositor. Assim acontecia com a forma das árias, a preponderância de uma personagem sobre as restantes, etc. Essa ditadura dos cantores apoiava-se, sem dúvida, na ária

National Gallery, Londres / Arquivo Salvat

Em cima: retrato de Georg Friedrich Händel, pintado por Thomas Hudson em 1756. O músico, que era um trabalhador prolífero e infatigável, sentiu-se toda a vida fascinado pelo gênero operático, ao qual dedicou o melhor de si próprio, quer como compositor quer como empresário.

Händel fez várias viagens a Itália, que influíram de maneira decisiva na sua concepção da ópera. Em cima: Exterior de S. Pedro em Roma, *de Viviano Lodazzi.*

Embaixo: pintura que representa uma reunião musical da época de Händel.

Archiv für Kunst Und Geschichte/ Arquivo Salvat

da capo; dividida em três partes, incluía uma repetição final da primeira parte, repetição essa que costumava ser *ad libitum,* ou seja, não tinha partitura fixa e permitia a cada cantor exibir as suas qualidades de virtuose; no final da ária, retirava-se da cena para que se pudesse ouvir a esperada ovação. Se tivermos em conta que, algumas vezes, os principais papéis de uma obra chegavam a ter sete árias, compreenderemos que a ópera não era mais do que uma mera sucessão de árias com a respectiva saída de cena e que a linha dramática ficava muito relegada para um segundo plano.

Händel tentou acabar com esta ditadura formal. Escreveu algumas das repetições *da capo* das árias e reduziu o seu número em benefício dos concertantes (duetos, tercetos) e dos recitativos que eram verdadeiramente os condutores da linha dramática, ao longo das árias.

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

No entanto, a rivalidade entre as primeiras figuras do canto acabou com as esperanças de renovação do gênero.

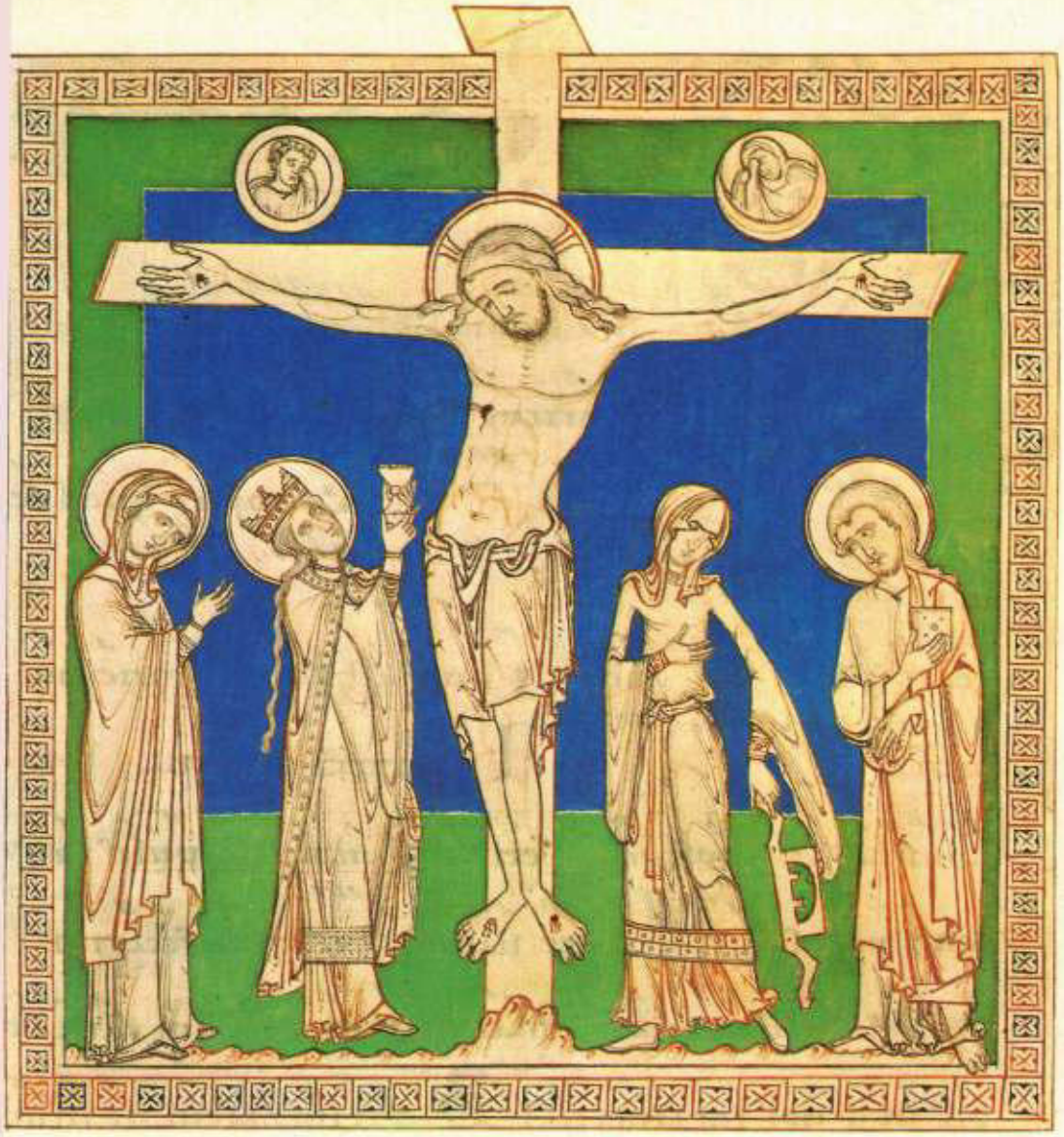
Um aperfeiçoador da ópera

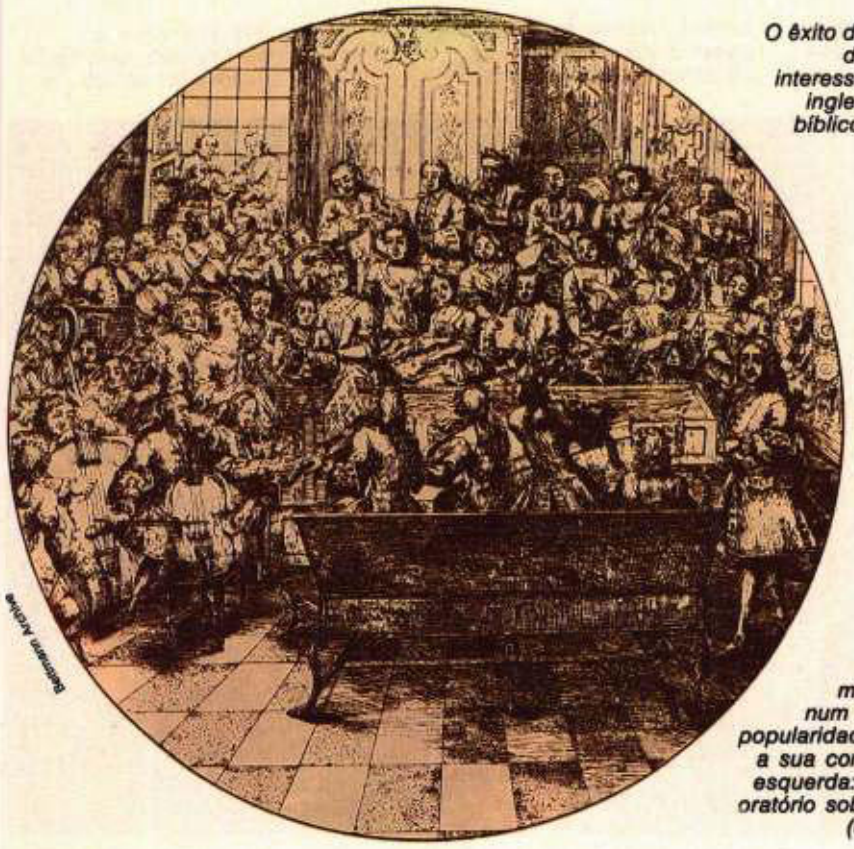
Mas será que Händel foi um renovador do gênero? Num sentido histórico ou de evolução formal, apenas podemos falar de Händel como um aperfeiçoador da ópera existente, mesmo nos momentos em que esta já declinava na Itália, seu país de origem. Mas do ponto de vista da ópera como espetáculo, podemos afirmar que o compositor saxão fez tudo o que estava ao seu alcance para devolver ao gênero a força dramática que lhe era própria.

E se os libretos de que dispôs foram quase sempre textos medíocres inspirados em relatos pseudo-históricos e mitológicos, isso só se deveu à força do costume imposto pela primeira ópera do

Na ópera Giulio Cesare in Egitto *(em cima,* Cleópatra Desembarca em Tarso, *de Lorena), Händel tentou pela primeira vez descrever os sentimentos humanos, dando com isso vida nova ao gênero. Embaixo: uma ópera nos meados do século XVIII.*

BBC Hulton Picture Library





O êxito dos oratórios de Händel deveu-se sobretudo ao interesse que a classe média inglesa sentia pelos temas bíblicos que associassem o entretenimento ao ensino moral. Em cima: miniatura que representa o tema da Crucificação.

Os oratórios em inglês de Händel converteram-no, muito mais do que as óperas, num compositor de grande popularidade e contribuíram para a sua consagração definitiva. À esquerda: representação de um oratório sob a direção de Händel (que é visto à direita).

gênero, *L'Orfeo*, de Monteverdi, estreada em 1607. Dando uma breve vista de olhos sobre os temas de Händel, encontramos as cruzadas em *Rinaldo;* o mundo pastoril em *Il pastor fido;* a Trácia antiga em *Radamisto;* César e Cleópatra em *Giulio Cesare in Egitto;* a Roma da decadência em *Ezio,* e o poderio persa em *Xerxes.* Este hábito não foi contestado pelo público até à crise do gênero, sobrevinda no segundo terço do século XVIII. Temos de reconhecer que representar as paixões dos mortais por meio de figuras lendárias ou mitológicas também tinha aspectos aliciantes. O gênio dramático do saxão consistiu em saber tirar partido disso; e assim, a partir de *Giulio Cesare in Egitto,* aproximou-se mais da descrição dos sentimentos humanos próprios do cidadão médio, característica que será o cavalo de batalha das gerações operísticas vindouras.

O mérito musical das óperas de Händel residiu na sua capacidade de descrever quase visualmente os sentimentos que o texto apresentava. Se as exigências dos intérpretes espartilharam os compositores medíocres, Händel, pelo contrário, conseguiu oferecer espetáculos cheios de vida recorrendo ao enredo, às árias de dança à francesa, ao dramatismo da ação e, sobretudo, à ilustrativa descrição das personagens por meio de um tratamento orquestral e melódico concordante. Se o resultado musical produz uma impressão de complexidade, é apenas na aparência, pois tanto os elementos harmônicos como os melódicos são simples. Citemos, a título de exemplo, a primeira cena do primeiro ato de *Xerxes, «Ombra mai fu»,* erradamente conhecida como o *«Largo de Xerxes»* (uma vez que não é *largo,* mas sim *larghetto*), e que é uma bela melodia feita de lentas subidas e descidas na escala.

No nosso século, sobretudo a partir de 1920, algumas entidades ressuscitaram as partituras mais importantes das óperas de Händel. Atualmente, existem duas, a Sociedade Händel de Göttingen, fundada em 1925, e a Sociedade Händel de Halle, criada em 1955, que

se dedicam à execução de óperas do ilustre compositor alemão.

As dificuldades inerentes à representação não são devidas à sua concepção, mas sim a razões de tipo empresarial. Uma prova da sua popularidade consiste no fato de se poderem encontrar versões discográficas de todas as suas obras e, quanto a algumas delas, como *Giulio Cesare in Egitto, Xerxes, Ariodante* e *Radamisto,* em mais do que uma. A isso não é alheia a grande qualidade dramática das partituras de Händel.

As obras corais

Os gêneros musicais mais gratificantes para Händel, não só devido ao êxito imediato que com eles obteve, mas também pelo prestígio que lhe deram posteriormente, foram o oratório e a cantata, em todas as suas variantes: cantata profana, cantata religiosa, salmos, *anthems,* etc. Com isto não pretendemos diminuir o mérito quer da sua obra operística quer da instrumental, mas sim afirmar a perfeita adequação do gênero vocal ao gênio de Händel, mesmo quando se tratava de obras de encomenda. A biografia do compositor revela o paradoxo de uma inclinação evidente para a ópera contrastada por uma crescente procura de obras de inspiração religiosa, mitológica ou profana, à margem do estritamente cênico. Dado o malogro da sua atividade como empresário teatral e o êxito com o oratório, os amigos de Händel aconselharam-no muitas vezes a abandonar a defesa inútil da ópera italiana e a concentrar-se na cantata e no oratório em inglês.

Não existem elementos fidedignos acerca do motivo da sua obstinação em defender a ópera italiana, mas a verdade é que se negou a criar uma ópera de inspiração puramente inglesa, como faria com o oratório. Tudo o que se pode garantir é que, como homem culto e conhecedor da vanguarda musical européia, intuiu que não era o momento certo para se aventurar a inovar um gênero que já declinava em proveito da ópera galante. O oratório, em contrapartida, correspondia melhor ao gosto que imperava na Inglaterra do segundo terço do século XVIII.

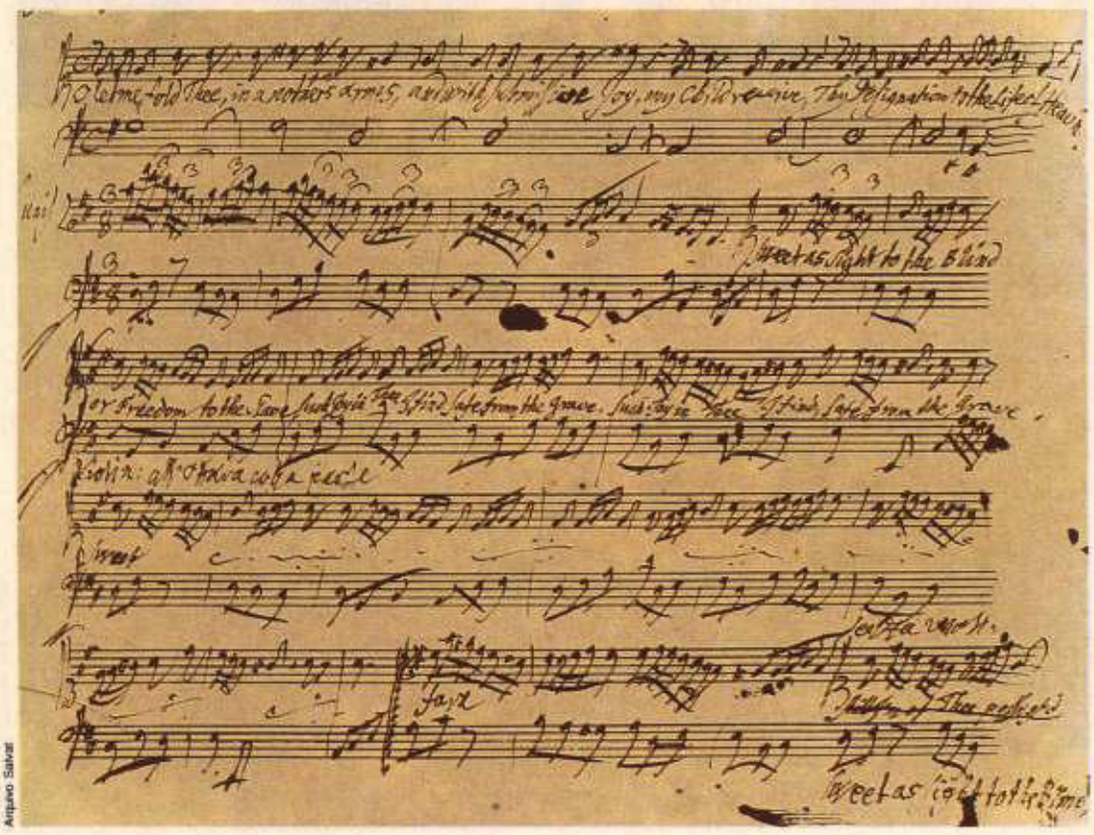
Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Os oratórios em inglês

A falta de apoio popular seria o fiel que inclinaria a balança para um gênero como o oratório baseado em textos que eram conhecidos de todos. Por sua vez, Händel formado na cantata alemã com Zachow e conhecedor da obra vocal italiana, descobriria, ao chegar a Inglaterra, a originalidade da escrita religiosa de Purcell, em muitos sentidos o expoente mais alto da música religiosa inglesa de até então. Contando com o fascínio que o gênero exercia sobre os seus novos concidadãos, não desdenhou a oportunidade de ganhar a confiança do público inglês por meio de composições vocais escritas para comemorar datas muito importantes, como o aniversário da rainha ou a paz de Utrecht.

Quando se viu privado da representação cênica, e a

Entre as obras vocais escritas por Händel, podemos salientar dois grupos. De um lado, as composições que comemoravam datas assinaladas, como o Te Deum *composto por ocasião da paz de Utrecht (em cima: reunião para a assinatura da paz em 1713), e, do outro, os oratórios de tema bíblico, como* Jephtha *(embaixo: página manuscrita).*



Arquivo Salvat

Instituto de Arte, Chicago / Arquivo Salvat

O oratório de Händel La Resurrezione *é uma das criações de juventude do músico, escrito durante a sua estada em Roma, em 1708. Com libreto de Carlo Sigismondo Capece, a obra foi estreada em 8 de abril do mesmo ano, no Palácio Bonelli daquela cidade. À esquerda:* Ressurreição, *de Caravaggio (1573-1610).*

fim de manter o interesse do público, Händel dedicou-se a sério a compor peças em que as personagens são descritas com grande mestria e, ao mesmo tempo, com uma enorme simplicidade de meios harmônicos e contrapontísticos. Este novo aspecto do seu trabalho deu origem a obras de grande sinceridade e majestade e que, no fundo, não eram mais do que um reflexo do que Händel podia compor e o público esperava ouvir, a quinta-essência do sentimento religioso posto em música com os meios habituais do momento e segundo os parâmetros da época: contraste, profundidade, grandeza e dramatismo.

Händel começou a compor o seu primeiro oratório, a *Paixão segundo S. João,* ainda muito jovem, em 1704, segundo um texto de Postel. Obra de traçado muito tradicional, estava na linha das *Histórias Sacras,* de Giacomo Carissimi (1605-1674) e das *Paixões,* de Heinrich Schütz (1585-1672), que Johann Sebastian Bach elevaria à máxima dignidade.

A submissão excessiva ao texto bíblico limitava a capacidade dramática inata de Händel, de tal modo que, se excluirmos a *Paixão Brockes,* de 1716 (assim denominada por ser Brockes o autor do texto, de que lançarão mão também Telemann e Bach), que contém mais elementos dramáticos do que a anterior, não voltará a recorrer aos esquemas bíblicos na linha dos criadores do gênero, antes será ele a definir os seus próprios padrões para o oratório.

Na sua juventude, havia já escrito obras como *La Resurrezione* ou *Il trionfo del Tempo e del Disinganno,* estreadas em Roma em 1708 e 1707, respetivamente, e outras peças de caráter profano e de menor envergadura, mas a verdadeira eclosão da sua atividade-

O oratório de Händel, Israel no Egito, *estreado em 4 de abril de 1739, no King's Theatre, baseia o seu texto no livro do* Êxodo *e no* Prayer Book Psalter. *Trata-se de um coral épico, escrito no espaço de um mês. À direita:* Moisés Fazendo Brotar Água da Rocha, *da autoria do pintor Gioacchino Assereto (1600-1649).*

de no campo do oratório só se iniciou em 1732, em plena batalha de sobrevivência como empresário de óperas; nesse momento, o oratório serviu-lhe como tábua de salvação para terminar dignamente uma temporada. Foi o caso de *Esther,* em 1732, ou do oratório profano *Alexander's Feast,* em 1736.

São deste período *Deborah* (1733), *Athalia* (1733), *Saul* (1739), *Israel in Egypt* (1739), *Messiah* (1742), *Samson* (1743), *Joseph and his Brethren* (1744), *Belshazzar* (1745), *Judas Maccabaeus* (1747), *Joshua* (1748), *Alexander Balus* (1748), *Susanna* (1749), *Salomon* (1749), *Theodora* (1750) e *Jephtha* (1752). Todos eles obtiveram um êxito muito considerável, que contrastou com o insucesso das suas óperas dos últimos anos. Entre todos os oratórios, os que permaneceram ao longo destes dois séculos e meio como obra-primas são, sem dúvida, *Saul* («Saul»), *Israel in Egypt* («Israel no Egito») e, acima de tudo, *Messiah* («O Messias»).

Os dois primeiros foram compostos depois da doença que o acometeu em 1737 e debaixo do desgosto provocado pela decisão de Heidegger de suprimir a temporada de ópera no King's Theatre por falta de assinantes; mais concretamente, entre julho e novembro de 1738.

Saul, que canta o ódio de Saul, rei de Israel, a David, a quem prometera a coroa e a mão de sua filha, em virtude da sua vitória contra os inimigos dos israelenses, é uma obra de grande força dramática — a inveja de Saul perante o novo herói—, que retoma os esquema das suas composições operáticas, como no idílio entre David e Micol, a filha de Saul.

Por outro lado, *Israel no Egito* é o monumento mais significativo da sua concepção coral. Formado por corais na sua maior parte, o nexo dramático da obra é o povo de Israel, que, descontente com a situação a que se viu submetido pelo faraó, assiste emocionado às pragas e entoa o canto vitorioso de Moisés. É uma prova excelente da mestria de Händel na descrição visual das diferentes vicissitudes do povo israelense por meio do tratamento coral e orquestral; nesta obra, o contraponto alcança o seu apogeu.

A composição de *O Messias,* a obra máxima do compositor, constitui um dos freqüentes paradoxos do mundo da arte. Escrita numa espécie de arrebatamento febril, entre 22 de agosto e 14 de setembro de 1740 (três semanas), teve de esperar que o seu autor fosse à Irlanda para ser estreada em 1742 no New Music Hall, de Dublin, numa récita de beneficência a favor dos presos e dos doentes de vários hospitais. Aparece aqui de novo a estranha relação entre música, asilos e hospitais, que tão fecunda foi ao longo da história. Ao regressar a Londres, Händel teve de modificar o título para calar as críticas que o acusavam de profanar um tema sacro num lugar tão pouco idôneo como um teatro e servindo-se de intérpretes que nada tinham a ver com a liturgia. Tudo isso contribuiu para que, de início, *O Messias* não tivesse despertado o fervor popular que viria a provocar uns anos mais tarde.

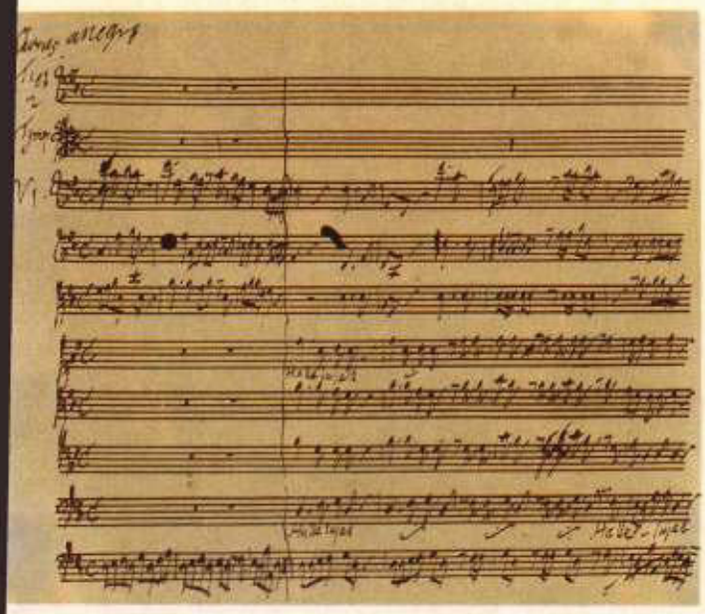
Baseado num texto de Charles Jennens (1700-1773), não se trata de uma história sacra, mas sim de um canto-reflexão sobre o mistério da Redenção e sobre a relação entre o homem e Deus. A alternância quase simétrica de recitativos, árias e coros não deteriora a linha dramática, conseguida como sempre com grande economia de meios harmônicos, graças a uma orquestração que não serve de recheio ou apoio ao texto, antes ajuda a elevar o espírito dos ouvintes. Embora Händel tenha retirado alguns dos temas de partituras anteriores [é o caso do famoso *Aleluia,* que aparece no concerto de órgão n.º 4, op. 4 (1738), e nos *Coronation Anthems* (1727)], a reutilização que deles faz é totalmente nova.

Nestas obras, Händel levou ao seu ponto culminante o gênero do oratório, tal como o concebia: textos cheios de considerações piedosas e inspirados na Bíblia, mas conduzidos no sentido de manter a tensão, usando como base uma linha dramática que vai crescendo paulatinamente até atingir o paroxismo.

Se bem que não sejam comparáveis em profundidade contemplativa aos de Johann Sebastian Bach, os oratórios de Händel superam os de qualquer outro compositor em progressão dramática e em transparência. A audição de *O Messias* impressionou de tal modo Joseph Haydn, quando da sua estada em Londres, que lhe inspirou os seus dois grandes oratórios, *A Criação* (1796-1798) e *As Estações* (1799).

Outras obras corais

A obra vocal menor de Händel merece uma referência à parte. Formada, de um modo geral, por obras de encomenda, a verdade é que elas ultrapassam largamente o conceito de música de circunstância para se revelarem como marcos do gênero.

O *Te Deum* «Utrecht» e o *Jubilate* «Utrecht», comemorativos da paz de Utrecht, e

O Messias, obra-prima de Händel (em cima: página manuscrita do Aleluia), foi escrito em três semanas, de 22 de agosto a 14 de setembro de 1740, mas só foi estreado em 1742, em Dublin, onde obteve um êxito memorável. Embaixo: Adoração dos Magos, *por Rubens.*

a *Ode for the birthday of Queen Anne* (1713) pressupõem a plena aceitação do compositor nos círculos aristocráticos londrinos. No *Te Deum* aparecem já os esquemas que virão a ser tão gratos ao compositor: silêncios expressivos, grandes acordes e referências à obra vocal de Purcell. Os *11 Chandos Anthems* inspiram-se no texto bíblico dos salmos de maneira semelhante aos escritos em Roma. Compostos para coro e instrumentos, de acordo com o elenco de que o duque dispunha, são uma síntese entre a concepção de Purcell e a sua própria concepção, baseada na cantata italiana e no coral alemão.

Assim como os *Coronation Anthems* (1727), escritos para a cerimônia de coroação de Jorge II, contêm o germe da sua concepção posterior do oratório, o *Funeral Anthem* de 1737, em honra da rainha Carolina, que Händel respeitava profundamente, é uma síntese do que aprendeu com Zachow em Halle. Para lá das obras citadas, Händel compôs um número elevado de cantatas italianas para diversos intérpretes — cerca de cem — que lhe abriram as portas do palácio do cardeal Ottoboni em Roma, nove cantatas alemãs, escritas entre 1724 e 1727, e um bom número de oratórios profanos. Entre estes, *Acis and Galatea* (1718), redigido em recordação do seu primitivo *Aci, Galatea e Polifemo*, de 1708, que canta o tema pastoril num ambiente idílico muito próprio da época e onde, pela primeira vez na história, Händel introduziu a harpa na orquestra, e *Alexander's Feast* (1736), que utiliza um tema muito habitual na Londres setecencista, o poder da música sobre as pessoas, tema que voltará a ser tratado na *Ode for St. Cecilia's Day* (1739).

A obra instrumental

Tal como a maioria dos seus contemporâneos, Händel compôs peças para os intrumentos mais habituais e vulgares da época. Trata-se de obras que obedecem indistintamente à forma suíte, à dança à francesa ou ao gênero de sonata *da chiesa* ou *da camera*. Por não estarem sujeitas ao rigor que caracterizava as grandes partituras da ópera

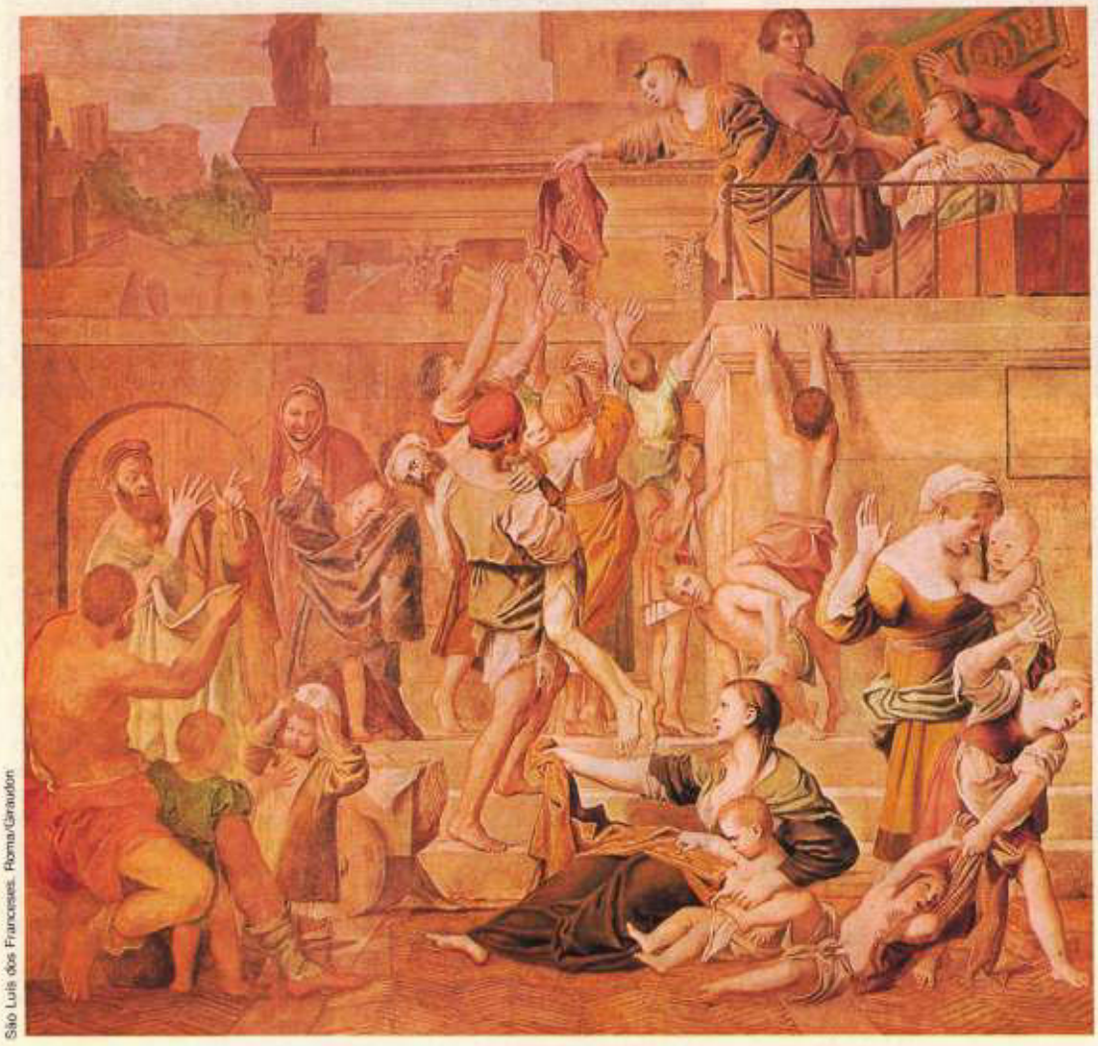
Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

e vocais, o próprio autor mostrou pouca preocupação em as catalogar, em exigir fidelidade aos editores e até mesmo em as conceber como peças para um determinado instrumento.

Este acúmulo de circunstâncias dificulta o conhecimento completo da obra instrumental de Händel. Algumas das sonatas para instrumentos solistas foram transcritas para outros instrumentos e é assim que são conhecidas do público. É o caso de algumas obras para harpa ou viola, que são meras adaptações — embora nem por isso deixem de ser fidedignas —, visto que o próprio autor concedia a este tipo de peças uma grande liberdade interpretativa.

Biblioteca da Catalunha / Arquivo Salvat

Entre as cantatas profanas de Händel, ocupam um lugar proeminente Acis and Galatea *(à direita: gravura de Ximeno que ilustrava a* Galatea, *de Cervantes) e a* Ode para o Dia de Santa Cecília *(embaixo: pintura de Le Dominiquin que representa Santa Cecília distribuindo esmolas).*



São Luís dos Franceses, Roma/Giraudon

Devido à sua fama, Hän del começou a publicaçã de parte da sua produçã instrumental a partir d 1720. As obras editadas pc John Walsh (c. 1665-1736 foram revistas pelo composi tor, que, contudo, não con seguiu evitar que se fizes sem edições paralelas d textos que não eram rigoro samente fiéis, mas se ven diam com muito êxito pelc simples fato de terem im presso o nome de Händel Daí que apareça grande nú mero de peças instrumentais além dos op. 1, 2 e 5 e das edições de 1720 e 1733 das suítes de cravo.

A música de cravo

O cravo foi um instrumento privilegiado na época de Händel. Havia já vários séculos que se notava uma grande preferência pela música para instrumentos de tecla. O cravo e instrumentos afins, tais como o virginal, o clavicórdio e o próprio órgão, eram em geral considerados os mais próprios para o ensino.

O cravo está presente na maior parte das composições de Händel, quer como baixo contínuo nas peças vocais, quer como baixo na obra de câmara. Händel escreveu também muitas peças para estudo do cravo, recolhidas na primeira edição de 1720 (8 suítes) e na de 1733 (9 suítes), esta última não revista pelo autor. Existem ainda sucessivas edições de um elevado número de fugas, suítes, sonatas, caprichos, fantasias e composições diversas. Embora na sua maioria tivessem sido escritas com o título de suítes, não seguem um padrão uniforme. Tanto se nos deparam suítes francesas (prelúdio, andante, *allegro*, sarabanda, giga, passacalhe), caso da suíte em sol menor, n.º 7 (1720), e suítes que seguem o modelo de sonata *da chiesa* italiana (*allegro, adagio*, etc.), caso da suíte em fá maior, n.º 2 (1720), como também algumas que incluem temas com variações (suíte n.º 5 em mi menor, que contém o famoso tema do «Ferreiro Harmonioso»).

O tratamento que Händel deu ao cravo como instrumento solista não se afastou dos parâmetros da sua época. Cabe lembrar aqui que, quando da sua passagem

O cravo (ou clavicímbalo), instrumento muito usado no século XVIII, está presente na maior parte das obras de Georg Friedrich Händel, quer como baixo contínuo, na obra vocal, quer como baixo, na obra de câmara. As suites de cravo alcançaram com Händel os pontos mais elevados do seu desenvolvimento, quer pela arte da conjugação das diferentes partes, quer pelas ousadas harmônicas. Embaixo: Madame Favart Tocando Cravo, *de Drouais (1727-1775). Händel escreveu várias peças para o estudo do cravo, que se encontram reunidas em duas edições, uma de 1722 e outra de 1733. Se bem que, na sua maioria, tivessem sido escritas com o título de suites, nenhuma delas possui a mesma estrutura. Umas seguem o modelo das suites francesas, outras o da sonata de igreja italiana e outras ainda incluem temas com variações, como é o caso da suite n.º 5 em mi menor, cujo tema é extraído do* Ferreiro Harmonioso. *À direita:* Vulcano Forjando os Raios de Júpiter, *de Rubens.*

Tinke Lloyd, Inc. N.Y.

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

Biblioteca Nacional, Lisboa

Página de abertura dos Essercizi per gravicembalo, *de Domenico Scarlatti, coleção de sonatas de cravo dedicadas a D. João V, ao serviço do qual o compositor esteve em Lisboa de 1721 a 1728. Na alegoria, cujo desenho se deve a Aniconi, dois anjos ostentam o escudo do rei português.*

Arquivo Salvat

Em cima: retrato do compositor e cravista Domenico Scarlatti (1685-1757), que Händel conheceu durante a sua primeira viagem a Itália, em 1706.

por Itália, se tornou amigo de Domenico Scarlatti (que escreveu 550 sonatas num único andamento para este instrumento) e que chegou até a competir com ele em desafios domésticos, em que a superioridade do italiano no cravo foi eclipsada pela de Händel no órgão.

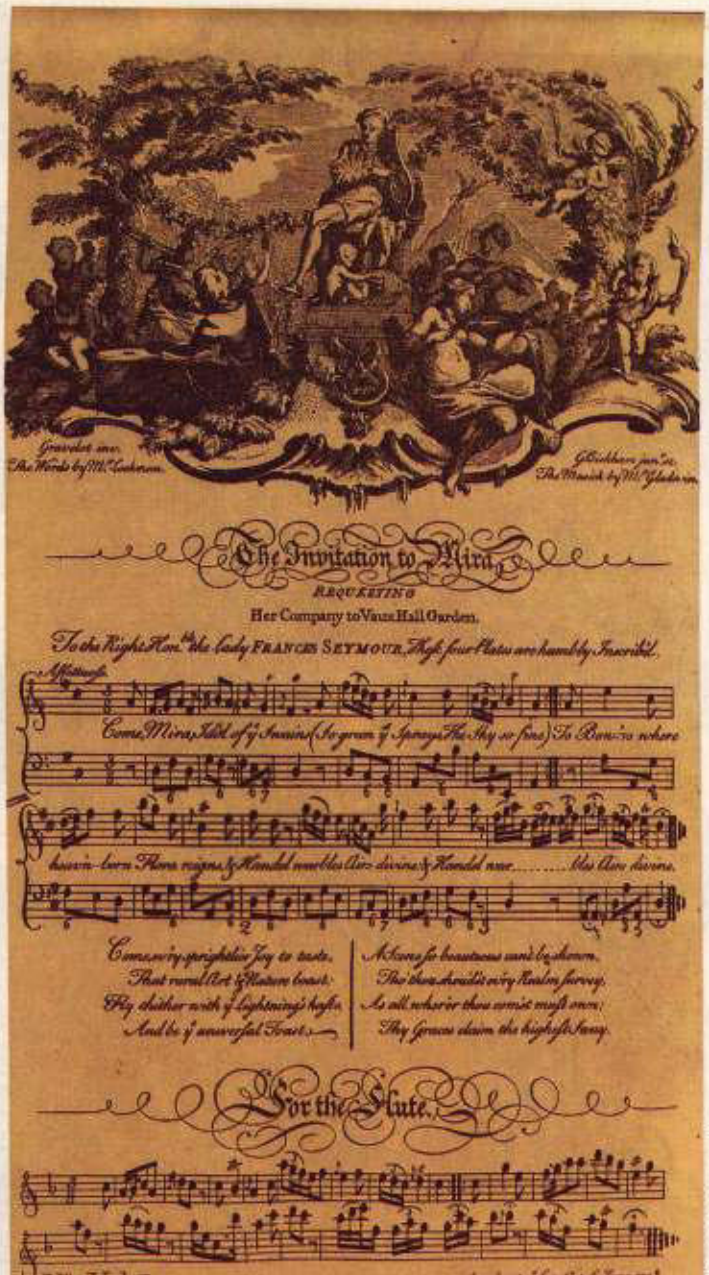
Embora sejam peças de gênero, as suites de cravo não são desprovidas de elementos capazes de as converterem em obras de grande interesse e alcançam com Händel o ponto mais alto do seu desenvolvimento pela perícia demonstrada em juntar as diferentes partes, pela poesia que irradia e pela frescura e ousadias harmônicas.

As obras de câmara

Além das composições de cravo, Händel publicou três cadernos de sonatas para diversos instrumentos, os op. 1, 2 e 5. A sua música de câmara apresenta uma constante que a distingue do resto da sua produção: foi escrita em diversos momentos da vida, em conseqüência do seu interesse pelos instrumentos e formas, quer dizer, é constituída por aquilo que se poderia designar por obras experimentais.

O op. 1 apareceu em Amsterdam em 1724, na editora de Jeanne Roger. Pouco depois, foi reeditado, corrigido e aumentado por John Walsh. É formado por doze sonatas (mais tarde quinze) para um instrumento e baixo contínuo, redigidas na juventude, e que mostram o interesse do autor pelos instrumentos mais freqüentemente utilizados, a flauta travessa, o oboé, o violino, e o cravo e a *viola da gamba* como baixos. Trata-se de peças que revelam a influência de Arcangelo Corelli (1653-1713) e dos seus discípulos. Algumas delas são sonatas com quatro andamentos, segundo a forma tradicional *da chiesa;* outras possuem uma forma mais livre e contêm andamentos de dança. Nelas aparecem, em embrião, temas que serão reelaborados em obras posteriores, sobretudo nos concertos de órgão. É notável o tema do quarto andamento da sonata em dó maior de flauta e baixo, que aparece no concerto de órgão, op. 7, n.° 4, no *concerto grosso,* op. 3, n.° 6, e em *Il pastor fido.* Todas têm um caráter simples e direto, deixando, assim, transparecer o impulso juvenil.

Os seus dois outros *opera,* n.° 2 e o n.° 5, constituídos por sonatas a trio para diversos instrumentos, têm um caráter semelhante. A sonata a trio representava a tentativa barroca de conciliar a estética da polifonia a quatro vozes com a do *stile rappresentativo* ou monodia acompanhada a duas vozes. O trio para dois instrumentos altos (que alternam ou competem na melodia) e baixo contínuo, geralmente cravo e violoncelo ou *viola da gamba,* é um gênero que predominará ao longo do século XVIII e se manterá, renovado, no XIX, de Beethoven a Brahms. A sonata-trio dará a primazia à tessitura alta e baixa em detrimento da intermédia a qual será recuperada com o nascimento do quarteto.

Quando Handel se sentiu definitivamente radicado em Londres, solicitou, em 13 de fevereiro de 1727, a nacionalidade inglesa, que lhe foi concedida uma semana depois. A partir daí, adotou para o seu nome a ortografia de George Frideric Handel. A sua popularidade chegou a ser tão grande que se conserva este curioso convite à amada, convocando a sua presença nos jardins de Vauxhall, para escutar música de Händel.

Em virtude de ser um gênero que valoriza o estilo imitativo e dialogante entre as partes, tão ao gosto barroco, todos os compositores iniciarão a sua carreira com um caderno de sonatas a três partes. As de Händel foram escritas nessa linha, até no sentido mais tradicional do termo; daí que as idéias musicais que apresentam sejam próprias da época, embora tenham sido resolvidas de uma maneira muito particular, pois manifestam a influência italiana na incorporação de cachos de notas ascendentes e descendentes, silêncios, grandes acordes e um sentido do ritmo que o baixo acentua constantemente.

O op. 2, composto entre 1712 e 1720, é formado por sonatas de dois violinos (ou dois oboés ou duas flautas travessas) e baixo contínuo. Os instrumentos variavam segundo as necessidades dos intérpretes, uma vez que estas obras se destinavam a conjuntos de câmara burgueses, ávidos de partituras capazes de amenizar os seus serões. Nessas obras, Händel trilha caminhos rítmicos muito entrecortados e usa uma escrita polifônica que antecipa o nascimento do quarteto.

Em 1740 surge o caderno conhecido por op. 5, que revela um Händel mais maduro. Este conjunto de sonatas a três partes, semelhante ao op. 2 no que diz respeito à feitura e liberdade formal, é, no entanto, mais tradicional se se tiver em conta o ano do seu aparecimento, embora isso se possa justificar pelo objetivo editorial pretendido: satisfazer um público que procurava obras de caráter simples para serem interpretadas por um conjunto reduzido de músicos.

À parte estas obras catalogadas ainda em vida de Händel, existem outras, cujo número se eleva a 50 e que, espalhadas por diversos lugares, foram recolhidas e ordenadas em Leipzig, entre 1858 e 1867, por Friedrich Chrisander (1826-1901), musicólogo a quem se deve o ingente trabalho de reunir a obra de câmara do compositor saxão.

Composições para orquestra

O interesse de Händel pela música instrumental foi polarizado por acontecimentos de natureza diversa: afora a música das suas obras vocais e cênicas, compôs diversos conjuntos de obras do tipo *concerto grosso,* concerto para instrumento solista ou música para grande orquestra, escritos em ocasiões muito díspares e com objetivos muito diferentes.

A orquestra das óperas e oratórios de Händel soa de uma forma muito especial. A mestria do compositor manifestou-se no tratamento idôneo da música para criar um clima de acordo com o texto que serve. À parte as aberturas (em que alternam as de tipo francês, ou seja *adagio-allegro-fugato-adagio,* com as de tipo italiano, isto é *allegro-adagio-allegro*) e os interlúdios, a or-

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Walter Dreyer, Zurich / Arquivo Salvat

O costume de interpretar concertos ao ar livre e em locais tão insólitos como o rio — à esquerda, A Família Sharp Tocando Música no Tâmisa, *de Johann Zoffani (c. 1734-1810) — adquiriu grande relevo na sociedade londrina do século XVIII. Deveu-se a esta circunstância a encomenda que, em 1717, Händel recebeu para compor a* Música Aquática.

questra adequa-se plenamente ao epíteto de músico visual que se costuma atribuir a Händel. Superando o reduzido papel de mera acompanhante de recitativos ou árias, Händel combina a linha melódica vocal com a harmonia e o contraponto orquestral, que, no seu conjunto, definem uma linha dramática muito do agrado do público londrino. E isto é de tal modo verdade que, em algumas versões de excertos de óperas ou de oratórios célebres em que a parte orquestral foi minimizada, o resultado obtido é, obviamente, muito mais pobre. Recordemos, a título de exemplo, a ária *The trumpet shall sound*, que o baixo canta na terceira parte de *O Messias*. Nela, estabelece-se um clima evocador do Juízo Final baseado no diálogo entre a trombeta, o conjunto orquestral e o solista.

As obras descritivas

A orquestra das partituras de Händel concebidas para serem tocadas ao ar livre merece uma referência individualizada. Embora a idéia de dar concertos em lugares menos habituais, como o rio ou os jardins, não fosse original da corte londrina, uma vez que a francesa, mais faustosa do que a britânica, já havia pensado nisso, podemos falar de composições às quais foi dado um tratamento muito original e que denotavam um grande sentido da oportunidade.

A *Water Music* («Música Aquática») foi estreada quando de um passeio do rei pelo Tâmisa, em agosto de 1717. Numa embarcação da City Company, Händel, acompanhado por 50 instrumentistas, amenizou o trajeto — tanto na ida como na volta — e bem assim a festa que se realizou no local do destino, com uma obra constituída por três suítes com andamentos alternadamente lentos e vivos. Dessas três suítes, duas — em fá e em ré — foram escritas para instrumentos de metal; a terceira — em sol — inclui instrumentos de madeira. Isto leva a crer que o autor teria pensado nos metais, de potência superior, para os percursos fluviais e nas madeiras, mais íntimas, para o banquete.

A *Water Music* é, na verdade, uma obra cortesã de encomenda, que Händel transformou numa peça de qualidade, cheia de grandes acordes, temas bailáveis ou cantáveis, avalanchas de notas e fugados com danças repetidas em eco.

Trinta anos mais tarde, a pedido de Jorge II, Händel voltou a escrever uma composição para ser executada ao ar livre. Em 1748, tinha sido assinada a paz de Aix-la-Chapelle, que pôs termo à guerra da sucessão à coroa austríaca (1740-1748). Embora a Inglaterra não tenha saído vitoriosa do confronto, pretendeu-se celebrar de modo adequado a tão desejada paz. Para o

National Portrait Gallery, Londres / Arquivo Salvat

Em 1749, Händel escreveu, a pedido de Jorge II de Inglaterra (em cima, num quadro de Charles Jerva), a Música para os Reais Fogos de Artifício.

Apesar do grande êxito obtido por esta partitura, que teve de ser repetida várias vezes a pedido do rei, a obra só foi editada cerca de 1732; durante esse espaço de tempo, o esquema original foi-se delineando, pelo que, no caderno publicado, aparecem temas alheios à sua estrutura primitiva. Além disso, a obra criou a sua lenda própria: diz-se que, com ela, o autor se quis reconciliar com o recém-coroado Jorge I, seu antigo senhor de Hanôver, que uns anos atrás abandonara.

Galeria Nacional, Praga / Canaletto

efeito, preparou-se uma sessão de fogos de artifício que deveria ser acompanhada de música apropriada. Jorge II tinha as suas idéias musicais próprias e impôs ao compositor a utilização de instrumentos de sopro. Händel teve de se submeter e renunciar às cordas. No entanto, na primeira audição posterior à festa, celebrada no Foundling Hospital, o músico acrescentou-lhe já as partes das cordas, tal como são conhecidas nos nossos dias.

Trata-se de uma obra escrita na época de maior esplendor do seu autor. O público que assistiu à estréia apreciou logo a poesia visual que dela emana, pelo que em breve se tornou popular. E, conquanto a cerimônia dos fogos de artifício tenha sido um completo desastre, devido às numerosas falhas técnicas que ameaçaram queimar os espectadores, a *Fireworks Music* («Música para os Reais Fogos de Artifício») merecera, no ensaio do dia anterior, a atenção de 12 000 espectadores que se deslocaram aos jardins de Vauxhall, tiveram de pagar a entrada e suportar filas intermináveis para assistir ao concerto.

É uma obra que reflete influências de Lully, não só no tipo de abertura (*lento-allegro-fugato*) como na utilização dos andamentos à francesa (*bourrée* ou minueto). Com base num diálogo muito simples, de arpejos ascendentes e descendentes, Händel conseguiu criar todo o esplendor e majestade requeridos pela ocasião.

Os concertos de órgão

Os concertos de órgão e os *concerti grossi*, op. 3 e op. 6, merecem uma referência à parte, pois, embora escritos na maior parte das vezes como obras intercalares dos espetáculos teatrais, exigem um número de intérpretes muito menor, o que os aproxima do conceito de música de câmara.

À esquerda: quadro de Il Canaletto que representa uma vista de Londres com o Tâmisa em primeiro plano. Foi este rio que, em 1717, serviu de cenário à estréia da Música Aquática, *obra composta por Händel por ocasião de uma festa náutica dada pelo rei Jorge I de Inglaterra.*

Archiv zur Kunst und Geschichte

O concerto de órgão adquiriu foros de novidade com Händel, já que, assim, com vários andamentos e entidade própria, nunca antes havia sido conhecido. Já aludimos aqui ao à-vontade de Händel no órgão, instrumento em que improvisava a seu bel-talante, nos entreatos dos oratórios. A primeira vez que o fez foi, provavelmente, em 1773, mas só podemos estar certos em relação à sessão de 1737, quando da estréia de *The Triumph of Time and Truth*, em cujo intervalo interpretou o concerto n.º 4, op. 4.

Constituídos por *voluntaries* ou improvisações, o op. 4 e o op. 7 tiveram de ser escritos de novo no momento da publicação, em 1738 e 1761, a fim de se tornarem vendáveis, o que os privou do encanto da autenticidade. Supõe-se que Händel redigiu vinte e um concertos de órgão, seis dos quais se encontram reunidos no op. 4, seis no op. 9 e outros nove foram publicados em várias ocasiões. Hoje em dia, só se catalogam, no entanto, dezesseis, formados por um número variável de andamentos que têm em comum um modo peculiar de tratar o órgão. Neles, este instrumento tem o papel diretor e estabelece um diálogo com o resto da orquestra, que consegue manter vivo o interesse dos espectadores, surpreendidos pelas esmagadoras cadências e pela claridade do desenvolvimento do conjunto. Dada a sua utilidade imediata, não é de estranhar que Händel tenha recorrido nestes concertos a temas de outras composições, fundamentalmente do seu op. 4.

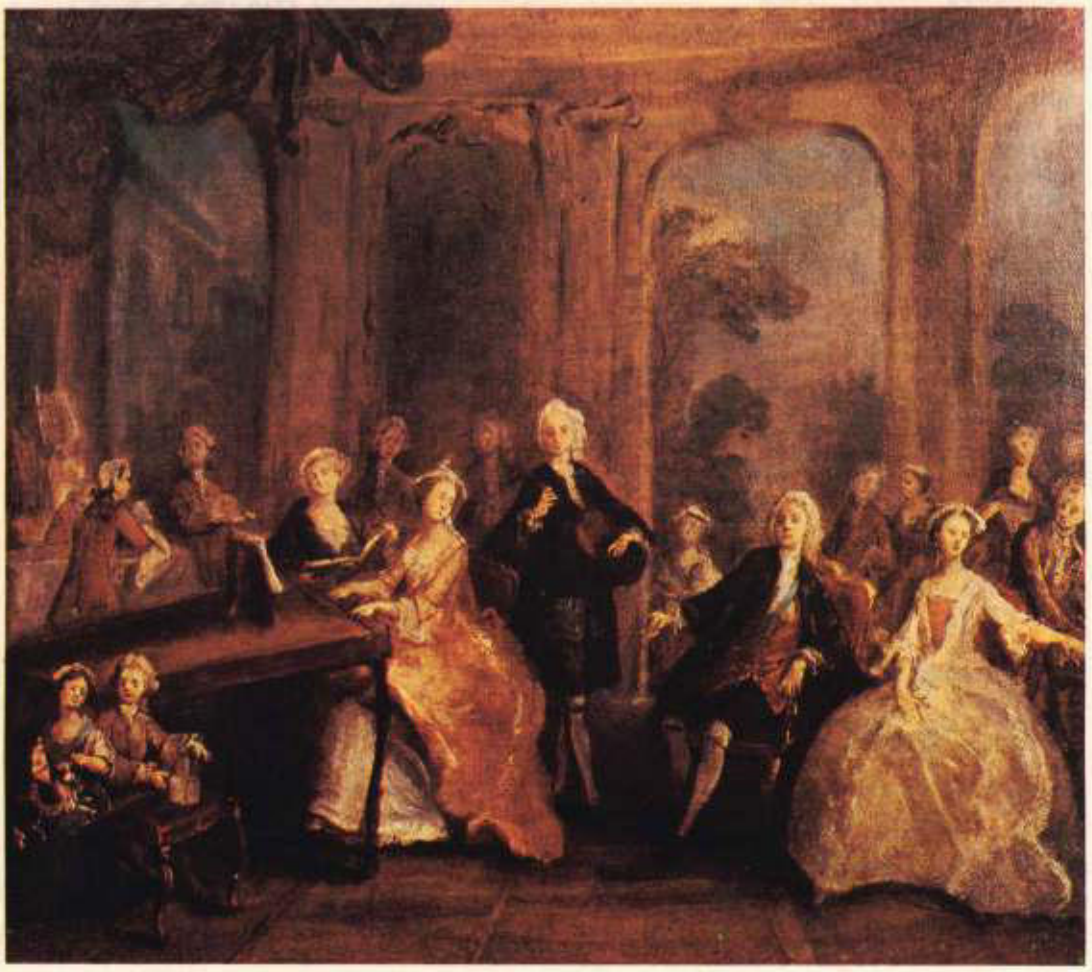
Os «concerti grossi»

Os *concerti grossi* de Händel, agrupados no op. 3 (seis concertos) e no op. 6 (doze concertos), não são mais do que a mera reutilização de um gênero barroco que já pertencia ao passado, quando da sua publicação. O *concerto grosso* era a evolução da sonata para diversos instrumentos, em que se estabelecia um diálogo, muito de acordo com o espírito barroco, entre o *concertino*, formado por dois ou três instrumentos e baixo contínuo, e o *concerto grosso*, ou *ripieno*, composto por um número um pouco maior de músicos. O gênero havia conhecido o seu apogeu nos últimos anos do século XVII e nos primeiros do XVIII e tinha sido utilizado por músicos da craveira de Antonio Vivaldi, em *As Quatro Estações*, Johann Sebastian Bach, nos *Concertos Brandeburgueses*, e Arcangelo Corelli, no seu op. 6.

Apesar de publicado em 1734, o op. 3 de Händel consiste numa compilação de obras que datavam de vários anos. Devido à utilização exclusiva de instrumentos de madeira e baixo contínuo, com inclusão permanente do oboé, foram

Archiv für Kunst Und Geschichte

À esquerda: gravura que representa a estréia da obra de Händel Música para os Reais Fogos de Artifício. *Händel deu ao concerto de órgão (em cima) um caráter totalmente novo. Os* concerti grossi *de Händel foram escritos, em geral, para satisfazer o público dos salões burgueses e nobres (à direita).*



Archiv für Kunst Und Geschichte

confundidos com concertos de oboé.

O op. 6, composto em 1739, no espaço de 31 dias, foi fruto da necessidade de fornecer ao seu editor um material precioso que era cada vez mais exigido nos salões burgueses e aristocráticos. O editor, John Walsh, fez coincidir o número do *opus* com o de Corelli, posto que, em certa medida, se tratava de uma homenagem à obra deste compositor, publicada 27 anos antes e cuja influência Händel sofrera quer diretamente, quando da sua viagem a Roma, quer através dos muitos discípulos do músico italiano que se tinham deslocado a Londres: Gasparini, Geminiani, Castrucci, etc.

Os doze concerti grossi op. 6 são uma obra dotada de grande coesão interna, em que Händel manifestou o seu apreço pela música para pequena orquestra, expoente máximo da expressão de nostalgia e vigor tão freqüentes no compositor. São peças muito ricas em contrastes, inspiradas ora na suíte orquestral ora na sonata *da chiesa*. Atualmente, é o *corpus* que goza de maior prestígio entre o público, por ser como que um resumo dos valores do compositor de Halle.

Catálogo de obras

OBRA VOCAL

Música vocal de câmara

23 duetos italianos com contínuo (datas diversas) • 2 tercetos italianos com contínuo (c. 1708) • 72 cantatas italianas para voz e contínuo (datas diversas)

Cantatas para várias vozes e instrumentos

28 cantatas italianas • Diversas partes, outras cantatas e obras semelhantes.

Obras corais profanas

Aci, Galatea e Polifemo (estréia 1708) • *Acis and Galatea* (estréia 1718) • Ode para o aniversário da rainha Ana *(Eternal source of Light divine)* (estréia 1713) • *Il Parnasso in festa* (1734) • *Alexander's Feast* (estréia 1736) • *Ode for St. Cecilia's Day* (estréia 1739) • *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* (estréia 1740) • *Hymen* (estréia 1742) • *Semele* (1744) • *Hércules* (estréia 1745) • *The Choice of Hercules* (1751).

Oratórios

La Resurrezione (estréia 1708) • *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (estréia 1708) • *Esther* (1732) • *Deborah* (estréia 1733) • *Athalia* (1733) • *Il trionfo del Tempo e della Verità* (estréia 1737) • *Saul* (estréia 1739) • *Israel in Egypt* (estréia 1739) • *Messiah* (estréia 1742) • *Samson* (estréia 1743) • *Joseph and his Brethren* (estréia 1744) • *Belshazzar* (estréia 1745) • *Occasional Oratorio* (estréia 1746) • *Judas Maccabaeus* (estréia 1747) • *Joshua* (estréia 1748) • *Alexander Balus* (estréia 1748) • *Susanna* (estréia 1749) • *Solomon* (estréia 1749) • *Theodora* (estréia 1750) • *Jephtha* (estréia 1752) • *The Triumph of Time and Truth* (estréia 1757).

Paixões

Johannespassion (estréia 1704) • *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (estréia c. 1716).

Obras religiosas diversas

Laudate pueri, em fá maior (c. 1706) • *Dixit Dominus* (1707) • *Laudate pueri*, em ré maior (1707) • *Nisi Dominus* (1707) • *Gloria Patri* (1707) • *Salve Regina* (1707) • *Te Deum* «Utrecht» (1713) • *Jubilate* «Utrecht» (1713) • *Te Deum* «Caroline», em ré maior (c. 1714) • *Te Deum* «Chandos», em si bemol maior (c. 1718) • *Te Deum*, em lá maior (c. 1720-1726) • *Chandos Anthems* (11) (c. 1717-1718) • *Silete venti* (c. 1729) • *Anthems* para a coroação de Jorge II (4) (1727) • *Anthem* para o casamento da princesa Ana *(This is the day)* (1734). *Anthem* para o casamento do príncipe de Gales *(Sing unto God)* (1736) • *Anthem* para o funeral da rainha Carolina *(The ways of Zion do mourn)* (1737) • *Dettingen Anthem (The King shall rejoice)* (1743) • *Dettingen Te Deum* (1743) • *Anthem* do orfanato *(Blessed are they that consider the poor)* (1749) • 6 aleluias para soprano (c. 1735-1745) • *Ach Herr, mich armen Sünder*, cantata de igreja (c. 1719) • *3 hinos (c. 1750)* • *Lobe den Herrn meine Seele*, cantata a 4 vozes, instrumentos e contínuo (1719) • *Saeviat tellus*, moteto para voz aguda, oboés e cordas.

Obras profanas diversas

3 canções alemãs *(Lieder)* (c. 1696-1698) • 7 canções francesas *(Airs françois)* (c. 1707-1709) • *Venus and Adonis*, cantata para uma voz (c. 1711) • *9 canções alemãs (Deutsche Arien)* (c. 1729) • *A Collection of English Songs* (24) (1731) • *Stand round my brave boys*, canção (1745) • *From scourging rebellion*, canção (1746) • *The morning is charming*, canção de caça (1751) • *The death of the stag* a 2 vozes • *The forsaken nymph* (c. 1740).

Óperas

Almira (estréia 1705) • *Nero* (estréia 1705) • *Florindo e Daphne* (2 partes) (estréia 1708) • *Rodrigo* (estréia c. 1707) • *Agrippina* (estréia 1709) • *Rinaldo* (estréia 1711) • *Il pastor fido* (estréia 1712) • *Teseo* (estréia 1713) • *Silla* (composta c. 1714) • *Amadigi di Gaula* (estréia 1715) • *Radamisto* (estréia 1720) • *Muzio Scevola* (estréia 1721) • *Floridante* (estréia 1723) • *Ottone* (estréia 1723) • *Flavio* (estréia 1723) • *Giulio Cesare* (estréia 1724) • *Tamerlano* (estréia 1724) • *Rodelinda* (estréia 1725) • *Scipione* (estréia 1726) • *Alessandro* (estréia 1726) • *Admeto* (estréia 1727) • *Riccardo Primo* (estréia 1727) • *Siroe* (estréia 1728) • *Tolomeo* (estréia 1728) • *Lotario* (estréia 1729) • *Partenope* (estréia 1730) • *Poro* (estréia 1731) • *Ezio* (estréia 1732) • *Sosarme* (estréia 1732) • *Orlando* (estréia 1733) • *Arianna* (estréia 1734) • *Ariodante* (estréia 1735) • *Alcina* (estréia 1735) • *Atalanta* (estréia 1736) • *Arminio* (estréia 1737) • *Giustino* (estréia 1737) • *Berenice* (estréia 1737) • *Faramondo* (estréia 1738) • *Xerxes* (estréia 1738) • *Jupiter in Argos* (estréia 1739) • *Imeneo* (estréia 1740) • *Deidamia* (estréia 1741).

OBRA INSTRUMENTAL

Cravo

Suites de pièces, lições (publ. 1720) • *Suites de pièces*, lições, vol. II (publ. 1735) • 6 fugas ou *voluntaries* (publ. 1735) • Suíte em ré menor (alemanda, etc.) (c. 1736) • Suíte em sol menor (alemanda, etc.) (c. 1736) • *Cappriccio*, em sol menor (c. 1736) • Fantasia em dó maior (publ. 1732) • Chacoina, em fá maior • Lição em lá menor • *Courante e due menuetti*, em fá maior • *Cappriccio*, em fá maior (publ. 1732) • Prelúdio e *allegro*, em sol menor (publ. 1732) • Sonatina em si bemol maior • Sonata em dó maior (publ. 1732) • Sonata em dó maior (c. 1750) • Sonatina em ré menor (c. 1710-1720) • Suíte em ré menor (c. 1710-1720) • Suíte em sol maior (c. 1710-1720) • Suíte em ré menor (c. 1710-1720) • Partita em lá menor (c. 1720) • *6 fugas curtas (Fugues faciles)* (publ. c. 1776) • Lição em ré menor • Fuga em si menor • *Fuga em dó menor* • *Hornpipe* (dança) em sol maior • Marcha em sol maior (publ. 1848) • *Voluntaries* para órgão ou cravo (publ. c. 1775-1776) • *Suite à deux clavecins* (c. 1710-1720).

Diversos arranjos para cravo

12 fantasias e outras peças, algumas das quais de atribuição duvidosa.

OBRA DE CÂMARA

Sonatas e concertos

6 sonatas ou trios, 2 oboés e contínuo (c. 1696) • Sonata em dó maior, *viola da gamba* e cravo (c. 1705) • 3 solos para flauta alemã e cravo (1730) • 15 solos, op. 1, flauta alemã, oboé ou violino e contínuo (publ. c. 1731) • 6 sonatas, op. 2, 2 violinos, oboés ou flautas alemãs e contínuo (publ. c. 1731) • 3 sonatas, 2 violinos, oboés ou flautas alemãs e contínuo • Sonata em sol menor, 2 violinos, baixo e órgão (c. 1730) • 7 sonatas ou trios, op. 5, 2 violinos ou flautas alemãs e contínuo (publ. 1739) • Sonata em mi menor, 2 flautas alemãs e baixo • Sonata em si bemol maior, oboé e contínuo (publ. 1892) • Concerto (trio sonata) em ré menor, flauta, violino, cravo e violoncelo obrigado (c. 1725) • Concerto (trio sonata) em ré maior, 2 violinos, cravo e violoncelo obrigado (c. 1725) • Sonata em sol maior, violino e piano (publ. 1924) • Sonata em ré maior, flauta, violoncelo e piano (publ. 1924) • Trio em sol menor, violino, violoncelo e piano (publ. 1934) • Trio em fá maior, oboé, fagote, baixo e piano (c. 1703) • Sonata em ré maior, violoncelo e contínuo • 3 *sonate a tre* • Sonata em ré maior, de flauta e baixo (publ. 1949).

Obras diversas

Forest Music para violino e cravo (1724) • Minuetos e marchas para diferentes instrumentos.

OBRA ORQUESTRAL

Concertos e aberturas

Concerto em fá maior, 2 oboés, fagote, 2 trompas, cordas e contínuo (c. 1715) • *Water Music* (c. 1717) • Concerto em fá maior, 2 oboés, fagote, 4 trompas, cordas e contínuo (c. 1749) • Concerto em ré maior, 2 oboés, fagote, 4 trompas, 2 trombetas, tambores, cordas e contínuo (c. 1749) • *Fireworks Music* (1749) • 6 *concerti grossi*, op. 3, flautas, oboés, fagotes, cordas e contínuo (publ. 1734) • 12 *concerti grossi*, op. 6, cordas e contínuo (1739) • *Concerto grosso*, em dó maior, oboés, cordas e contínuo (1736) • 2 concertos em si bemol maior, oboé, cordas e contínuo (publ. 1740) • Concerto em fá maior, 2 oboés, 2 trompas, cordas e contínuo (c. 1740) • Concerto em sol menor, oboé, cordas e contínuo (c. 1703) • Sonata a 5 (concerto), em si bemol maior, violino, oboés, cordas e contínuo (c. 1710) • Concerto em si bemol maior, oboés, fagotes, cordas e contínuo (c. 1740-1750) • Concerto em fá maior, trompas, oboés, fagotes, cordas e contínuo (c. 1740-1750) • Concerto em fá maior (baseado na obra anterior), trompas, oboés, fagotes, cordas e contínuo (c. 1740-1750) • Abertura em si bemol maior, oboés, cordas e contínuo (publ. 1758) • 8 *sinfonie diverse* • *Hornpipe*, em ré maior (1740) • Concerto em ré maior, trompas, cordas e 2 cravos (c. 1710-1715) • Abertura em ré maior, 2 clarinetes e *corno di caccia* (c. 1740-1748) • Abertura em ré maior, flauta, oboés, fagotes, alaúde, cordas e contínuo.

Órgão e orquestra

6 concertos, op. 4, com oboés e cordas (publ. 1738) • 6 concertos com oboés e cordas (publ. 1740) • 6 concertos, op. 7, com oboés e cordas (publ. 1761) • Concerto em ré menor para 2 órgãos, com fagotes e cordas (c. 1738; versão fragmentada do op. 7, n.º 4) • Concerto em fá maior, com oboés, fagotes, trompas e cordas (c. 1740-1750).

Capítulo 18

O barroco de Vivaldi a Gluck

A última fase daquilo a que convencionalmente chamamos barroco musical, que se desenvolve à medida que o século XVIII vai avançando, apresenta cada vez mais claramente numerosos indícios de uma profunda alteração da estética musical. Essas alterações são apenas o reflexo e a conseqüência das que se produzem no campo das idéias e dos costumes europeus. Uma certa prosperidade invade os países mais ricos da Europa e esse bem-estar material chega até, em certa medida, aos países marginais do continente. As relações humanas suavizam-se, aparecendo noções como o humanitarismo, a tolerância e a sensibilidade como normas de convivência entre os homens, primeiros avisos de mudanças mais profundas que irão acabar com o Antigo Regime e abalarão as bases da sociedade tradicional.

De um mundo dominado pela luta e pela intolerância religiosas, pendente dos grandes problemas relacionados com a salvação, passamos para uma sociedade muito mais acomodatícia, frívola e superficial, que conseguiu vislumbrar um mundo mais confortável do que o das gerações anteriores e que aspira a gozá-lo, alcançando a felicidade na Terra e procurando, ao mesmo tempo, manter as melhores relações possíveis com autoridades religiosas ainda poderosas, mas também inclinadas para uma certa mundanização.

Estas tendências que se esboçam, a grandes traços, na Europa que sai da paz de Utrecht não são, naturalmente, nem gerais nem imediatas. O século XVIII conhecerá numerosos cataclismos, guerras e epidemias — embora as terríveis pestes do século precedente tenham desaparecido — e não faltarão os movimentos religiosos que procurarão submeter novamente o espírito do homem a uma disciplina rígida e a um comportamento ascético. Mas «os ventos da época» sopram em direção a outros horizontes e insinuam-se novas idéias que irão penetrando em todos os países e acabarão por provocar terríveis desajustamentos naqueles que não souberam adaptar-se a tempo às novas correntes.

Este novo espírito, perfeitamente palpável nas transformações estéticas que se operam em todos os campos artísticos, também se detecta no domínio da música. A música cortesã, de mera diversão, de prazer muitas vezes superficial, de consumo momentâneo, vai adquirindo uma importância cada vez maior em face da austera ciência musical de Bach ou do esplendor e solidez das construções sonoras de Händel ou Vivaldi; a música religiosa é relegada para um segundo plano da vida musical ou se une à corrente hedonista que predomina, tornando-se amável e menos douta. Em breve, os complexos problemas da polifonia e do contraponto ficarão nas mãos de alguns sábios profissionais da música, muito venerados pelos seus contemporâneos, como o célebre padre Giovanni Battista Martini (1706-1784), mas sem verdadeiros seguidores que possam continuar a sua obra.

A princípio, estas transformações não foram rápidas, mas podem já pressentir-se em autores plenamente

Bevilacqua / Saimer

Esta cena de pessoas tocando música num jardim, que decora um leque do século XVIII (à direita), dá-nos uma pequena idéia das profundas mudanças que se operaram na estética musical à medida que o século avançava. Este novo espírito, que sobrepunha a música cortesã à música religiosa, respondia à crescente prosperidade material que se começava a experimentar em alguns países da Europa.

Museu de Belas-Artes, Lausana

Museu de Versalhes/Arquivo Skira

A intolerância religiosa que caracterizava as épocas anteriores (em cima: Matança de S. Bartolomeu, *1572) deu lugar, no século XVIII, a uma sociedade mais aberta, que principiava a interessar-se pelo seu bem-estar material.*

As mudanças sofridas pela estética musical desde meados do século XVIII pressentem-se já em alguns autores plenamente barrocos, como Johann Sebastian Bach, Couperin (à esquerda) ou Händel.

barrocos como Johann Sebastian Bach ou o francês Couperin-o-Grande, e tornam-se mais evidentes em alguns momentos de Händel e, sobretudo, de Telemann, muitas vezes através da influência francesa, muito patente neste último compositor. Estes primeiros indícios podem notar-se em trechos em que a ornamentação da linha melódica se torna mais ligeira e abundante e rejeita toda e qualquer complicação polifónica para, em troca, dar um maior realce à melodia acompanhada, com uma transparência e simplicidade de recursos que permitam realçar a sua doçura e elegância. Este processo conduzirá, pouco a pouco, àquilo a que se chamou, e pensamos que acertadamente, «música galante», cujo quadro natural é o salão ou o artificioso jardim e cujos destinatários são pessoas de sentimentos pouco profundos e volúveis.

O novo estilo na Europa

Este novo estilo, a que corresponde nas artes plásticas o movimento rococó, não se impõe simultaneamente em toda a Europa nem triunfa em todos os campos por igual e, além disso, atravessa longos períodos de transição e consideráveis cisões que conduzem a outras idéias estéticas mais consistentes. Mas, em linhas gerais, convém ter presente a sua existência nos principais países da Europa com uma força notável, já antes de terminar o primeiro quartel do século XVIII, e a sua transmissão aos da América com um certo atraso. Assim, na Itália, a evolução passará do estilo de um Alessandro Scarlatti, que apresenta já indícios de mudança, para o estilo plenamente «galante» das sonatas de cravo de seu filho Domenico. Ao mesmo tempo, impulsionará o florescimento da amável ópera-bufa napolitana, graças aos *intermezzi* de Pergolesi, que iniciam uma série de obras cômicas baseadas em personagens da classe média e nobres caricaturados, que faziam as delícias da pequena burguesia das cidades, cansada da prosopopéia barroca da ópera séria. Do mesmo modo, o novo estilo florirá na Veneza dos últimos anos de Vivaldi com as obras instrumentais e teatrais de Baldassare Galuppi (1706-1785), último mas notável membro da escola de compositores venezianos iniciada com o Renascimento.

Também em consonância com os novos ventos desta época, formou-se na Itália uma nova e reputada escola violinística, que se caracterizava por uma refinada elegância e excelente domínio do instrumento, e de que faziam parte Giuseppe Tartini (1692-1770), Pietro An-

tonio Locatelli (1695-1764), que estendeu a influência desta nova música a Amsterdam, onde residiu e morreu, e Pietro Nardini (1722-1793).

A escola napolitana de ópera desenvolveu-se nos anos seguintes com especial vitalidade e, após o exemplo de Pergolesi, surgiram novos autores, como Niccolò Jommelli (1714-1774), Nicola Porpora (1686-1768), Gaetano Latilla (1711-1788), David Pérez (1711-1778)e Tommaso Traetta (1727-1779). Outros autores europeus se juntaram à escola napolitana de ópera, identificando-se totalmente com ela, como o alemão Johann Adolf Hasse (1699-1783), denominado *Il Sassone* («o Saxão») ou o catalão Domènec Terradelles (1713-1751).

À direita: retrato do violinista e compositor italiano Giuseppe Tartini. Autor de cerca de 150 concertos, 100 sonatas e de música religiosa, escreveu também algumas obras teóricas.

A importância atribuída à melodia acompanhada no século XVIII deu lugar à música galante, cujo quadro natural era o salão ou o delicado jardim. Embaixo: A Lição de Música *(1759), de Boucher.*

Musée Cognacq-Jay, Paris / Arquivo Salvat

Finalmente, no campo da música instrumental e religiosa, devem citar-se Leonardo Leo (1694-1744) e o já mencionado padre Martini.

Em França, a chegada do novo estilo coincide com um certo empobrecimento da vida musical; os seus principais representantes serão Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), Louis Claude Daquin (1694-1772) e Joseph Cassanéa de Mondonville, entre muitos outros. O grande compositor deste período, Jean-Philippe Rameau (1683-1764), embora também influenciado pelas novas idéias, conserva-se substancialmente à margem desta corrente e mantém uma certa fidelidade ao estilo tradicional francês. Em França, floresce também uma ópera baseada em tipos e figuras populares, a *ópera-comique*, iniciada por Charles Simon Favart (1710-1792) em meados do século, enquanto renascem as polêmicas entre os partidários da música francesa e os defensores da italiana (já houvera outra polêmica semelhante nos começos do século). De certo modo, podemos considerar essa polêmica representativa das hesitações entre a música de estilo antigo e a tendência moderna do estilo italiano. Já dentro do estilo galante encontraremos, no terceiro quartel do século, alguns compositores franceses de considerável interesse, tais como François-André Philidor (1726-1795), Pierre Alexandre (1729-1817) e o belga André Modeste Grétry (1741-1813), autores de óperas cômicas elegantes e inspiradas.

Biblioteca Nacional, Madrid / Arquivo Salvat

Bettmann Archive

Com Johann Stamitz (à esquerda), criador da chamada escola de Mannheim, a música alemã rompeu com o espírito do barroco. O uso do baixo contínuo foi substituído pelo de instrumentos de sopro e deu-se uma grande importância ao tema e ao emprego de contrastes. Em cima: capa de uma obra de Karl Stamitz, filho de Johann.

Alemanha: a escola de Mannheim

Na Alemanha, o curso dos acontecimentos é mais complicado. Já referimos a presença de elementos galantes nas obras de Bach, Händel e Telemann. Porém, o impulso mais notável foi dado por um músico de origem tcheca, Jan Stamič (1717-1757), que não tardou a germanizar-se com o nome de Johann Stamitz, e que, em 1745, alcançou o lugar de primeiro-violino da orquestra da corte do eleitorado de Mannheim e a converteu na melhor do tempo, quer pelo número e qualidade dos seus instrumentistas, quer pela originalidade das suas idéias musicais. A abolição do baixo contínuo ou, pelo menos, a sua redução ao papel de mero fóssil, o uso de efeitos dinâmicos, como os

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

Roger Sintes

A chegada do estilo galante a França coincide, por um lado, com um certo empobrecimento da vida musical e, por outro, com o nascimento da ópera cômica baseada em tipos e figuras populares. Na página anterior (embaixo): quadro do pintor Nicolas Lavreince, intitulado A Lição de Dança.

Em cima: vista parcial do Palácio de Schönbrunn, residência de verão da corte imperial durante o reinado de Maria Teresa, da Áustria (1740-1780). Durante este período, a capital do império foi um ativo foco musical do qual surgiriam, muito em breve, algumas das figuras mais importantes do classicismo.

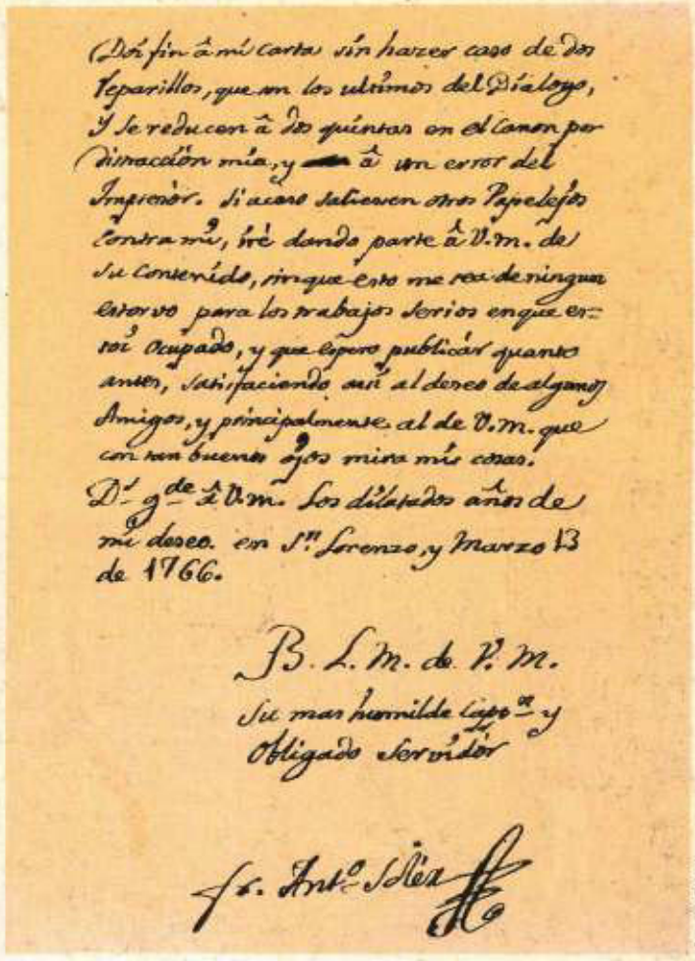
crescendos, os brilhantes *tutti*, as síncopas e a vivacidade rítmica representaram uma ruptura completa com o espírito do barroco, especialmente quando a orquestra de Mannheim incorporou no seu elenco um novo instrumento, o clarinete, cuja sonoridade doce e melancólica, terna e misteriosa, evoca sensibilidades novas e nostalgias indefiníveis. Johann Stamitz e as suas atraentes obras instrumentais fizeram escola — a chamada escola de Mannheim, em cujas fileiras figuraram, entre outros, Johann Christian Cannabich (1731-1798), Franz Xaver Richter (1709-1789) e, mais tarde, seu próprio filho Karl Stamitz (1745-1801), educado por Richter após a morte do pai em 1757. A influência da escola de Mannheim foi considerável não só na Alemanha, mas na Áustria (em Haydn e Mozart, para citar apenas os casos mais salientes), na França (com a presença de Johann Stamitz nos *Concerts Spirituels*), Inglaterra e até na Espanha, por via de Boccherini, fixado em Madrid desde 1768.

Uma evolução de certo modo semelhante, ainda que menos coerente e, por isso, menos conhecida, foi a dos músicos vinculados à corte de Viena, como Georg Matthias Monn (1717-1750), cuja contribuição para a formação da sinfonia clássica foi, pelo menos, tão importante como a da escola de Mannheim, e Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), discípulo do severo e ainda barroquizante Johann Josef Fux (1660-1741). Nesta época, o Império Austríaco era um ativo foco musical, do qual iriam surgir em breve alguns dos nomes mais ilustres do classicismo; era, para mais, um cadinho onde confluíam músicos das distintas partes do império, especialmente da Boêmia, onde uma plêiade de compositores mais ou menos dotados — entre os quais podemos mencionar František Xavier Brixi (1732-1771) ou Josef Myslivečck (1737-1781) — se adaptou rapidamente ao novo estilo. O mesmo aconteceu na Polônia, muito aberta neste século à influência exterior, nomeadamente à francesa e à italiana. Até na Rússia e na Escandinávia o estilo «galante» fez a sua entrada, acompanhado da ópera-bufa italiana ou da ópera cômica francesa. Esta impôs-se sobretudo na Rússia, durante o reinado das czarinas Ana e Isabel; mais tarde, Catarina II favoreceu a ópera italiana.

Espanha e Portugal na órbita de Itália

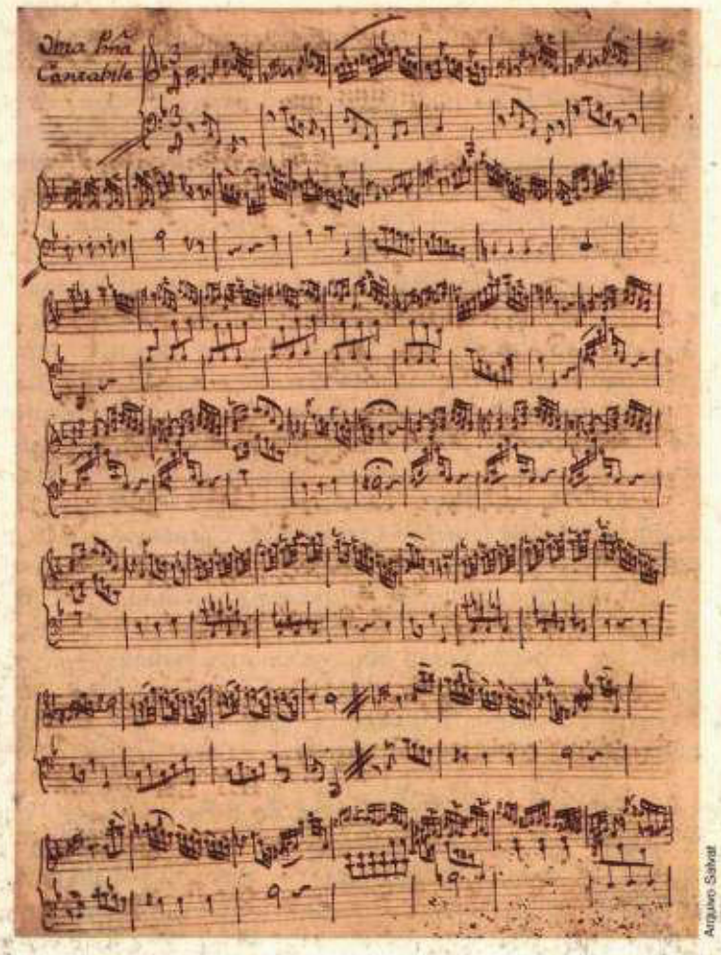
Em Espanha, a mudança de estilo implicou, como em quase todos os terrenos artísticos, o abandono de uma óptica própria, com a conseqüente adoção do italianismo mais absoluto. Muito têm lamentado críticos e

Arquivo Salvat



(Dó fin á mi carta sin hazer caso de dos reparillos, que en los ultimos del Diálogo, y se reducen á dos quintas en el Canon por distracción mia, y á un error del Impresór. Si acaso saliesen otros Papelejos contra mi, iré dando parte á V.m. de su contenido, aunque esto no sea de ninguna estorvo para los trabajos serios en que estoi ocupado, y que espero publicár quanto antes, satisfaciendo asi al deseo de algunos Amigos, y principalmente al de V.m. que con tan buenos ojos mira mis cosas. D.s g.de á V.m. los dilatados años de mi deseo. en S.n Lorenzo y Marzo 13 de 1766.

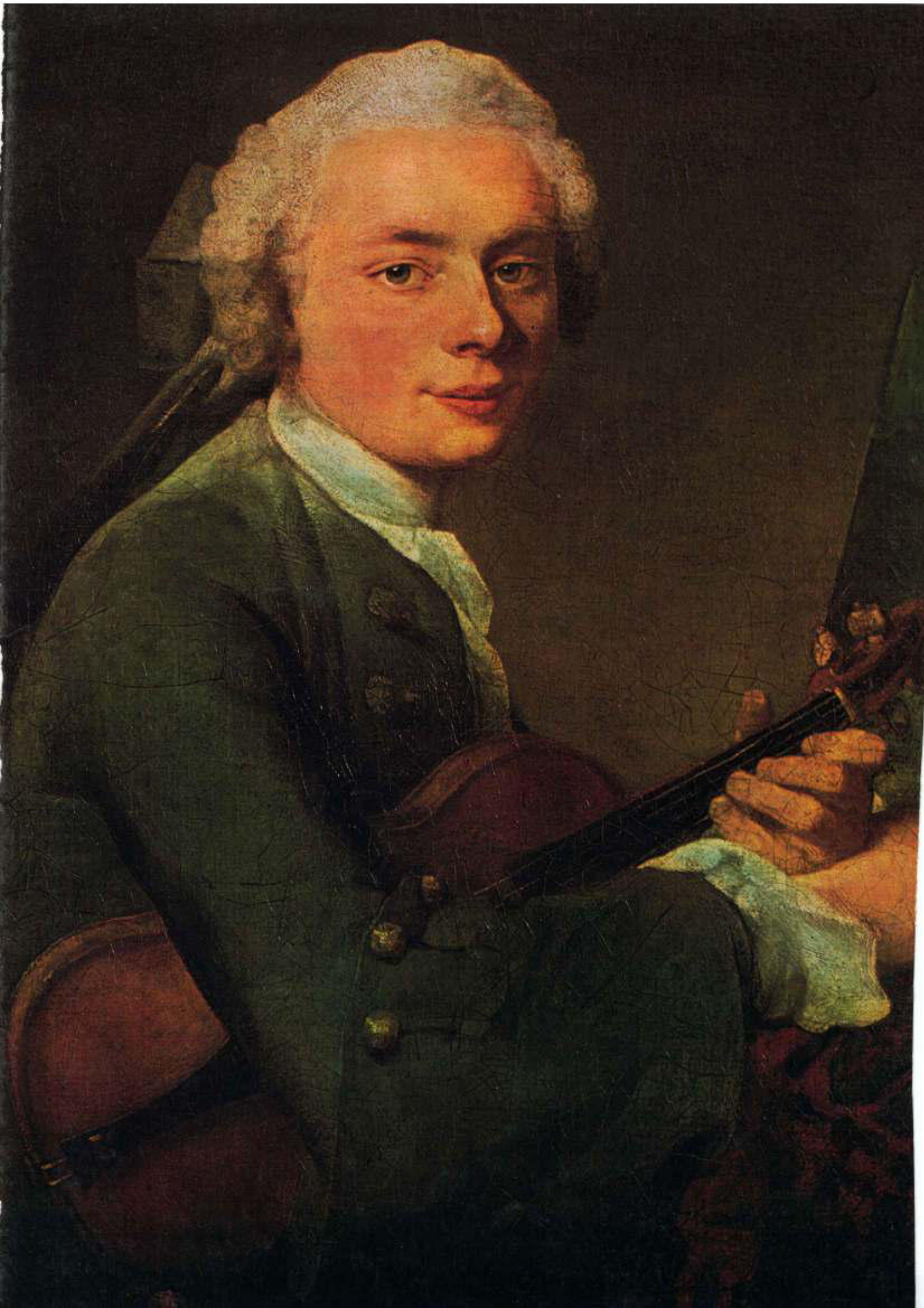
B. L. M. de V. M.
Su mas humilde Capp.n y Obligado Servidor
Fr. Ant.o Soler

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

O compositor Antonio Soler, mestre de capela (1753-1783) de S. Lourenço do Escorial (em cima, à esquerda) e conhecido sobretudo pelas suas sonatas de cravo, escreveu também música religiosa (à esquerda: partitura de Seis Obras de Órgão). *A sua obra teórica suscitou, pelas suas idéias avançadas, uma grande agitação entre alguns espíritos retrógrados (em cima, à direita: última página de uma carta escrita por Antonio Soler em defesa deste livro).*

Na página seguinte: Le jeune homme au violon, *de Chardin. As mudanças de estilo e de sensibilidade que se iniciam no século XVIII desembocarão, no século XIX, no triunfo do violino como instrumento solista.*

musicólogos espanhóis esta sujeição às normas e modelos importados com as companhias de ópera italianas, cujos espetáculos se enraizaram especialmente nas grandes cidades (Barcelona, Madri, Valência, Cádiz, Palma de Maiorca, Saragosa) e mesmo noutras de menor peso demográfico, como Mahón ou Logroño. Todavia, esta situação não foi muito diferente da de muitos outros Estados europeus e correspondia à situação real do país. Mesmo assim, verificaram-se interessantes focos de produção musical, não menosprezável só pelo fato de ser italianizada, como as recentes pesquisas e gravações discográficas demonstraram. Tais focos constituíram-se em torno das catedrais e capelas de música de algumas



cidades espanholas como Léon, Oviedo, Saragoça ou Las Palmas da Grande Canária, para citar só alguns exemplos destacados. Mas, além de todos estes centros, sobressai a chamada escola de Montserrat, cujo notável vigor na época barroca, com Joan Cererols (1618-1676) como figura principal, deu lugar na fase que comentamos a autores progressivamente italianizados, mas que deixaram uma obra coerente e interessante; o aragonês Miguel López (1669-1723), ainda muito ligado às formas barrocas, e os catalães Josep Antoni Martí (1719-1763), Anselm Viola (1738-1798) e Narcís Casanovas (1747-1799). E, acima de todos, a figura do compositor de Olot, Antoni Soler (1729-1783), formado também em Montserrat, e cujo estilo como autor de sonatas de cravo se mostra muito afim do de Domenico Scarlatti.

No campo da música de teatro, as escassas tentativas dos compositores espanhóis reduzem-se a meras imitações do estilo italiano, como foi o caso das óperas de Domènec Terradelles, internacionalmente difundidas, e das de Josep Duran (c. 1725-1801), que ou se circunscreveram ao teatro barcelonês de Santa Cruz, pouco depois da metade do século, ou se inclinaram para a *tonadilla* cênica, gênero surgido também por esta altura, com compositores como Pablo Esteve (1734-1794), Luis Misón (m. 1766), Blas de Laserna (1751-1816) e muitos outros cuja atividade se centrou principalmente em Madrid e contou muitas vezes com a colaboração do escritor Ramón de la Cruz.

Também em Portugal sopraram os ventos da mudança estilística, igualmente impulsionada pela forte influência da música italiana, principalmente da ópera, já cultivada em Lisboa na primeira metade do século. Francisco António de Almeida (c. 1690-c. 1755), autor, entre outras importantes partituras, da ópera-bufa *La Spinalba* (1739), uma das poucas da época que mereceram a honra de uma edição discográfica integral, mostra já um considerável conhecimento do estilo bufo italiano, muito recente ainda. Outra figura importante foi José António Carlos de Seixas (1704-1742), cravista e organista de primeira categoria e autor de música para esses instrumentos e para o culto religioso. Outros compositores seguiram a mesma via, sobretudo depois do magistério exercido em Lisboa, de 1751 até à sua morte, por David Perez (1711-1778), tais como João de Sousa Carvalho (1745-1798), com as óperas *Mérope, Amor Industrioso,* etc., Luciano Xavier dos Santos (1734-1806), António Leal Moreira (1758-1819) e, acima de todos, Marcos Portugal (1762-1830), cuja produção operística teve retumbância européia. Na produção de todos estes compositores, a música religiosa ocupa também um lugar importante.

Gradualmente, o espírito do barroco foi-se evaporando na Europa com o decorrer dos anos que medeiam entre 1725 e 1750. O desaparecimento de Bach assinala de uma maneira algo convencional um limite que, naturalmente, está muito longe de ser exato. No domínio da ópera, em que coexistiam o gênero bufo renovador e a ópera séria de tipo barroco, com as suas exageradas concessões ao vocalismo de cantores castrados e sopranos divinizados, em breve apareceria um reformador que, até então, se dedicara ao gênero tradicional italiano e ao cômico francês, mas que imporia uma mudança de rumo transcendente. Esse reformador foi Christoph Willibald Gluck. ■

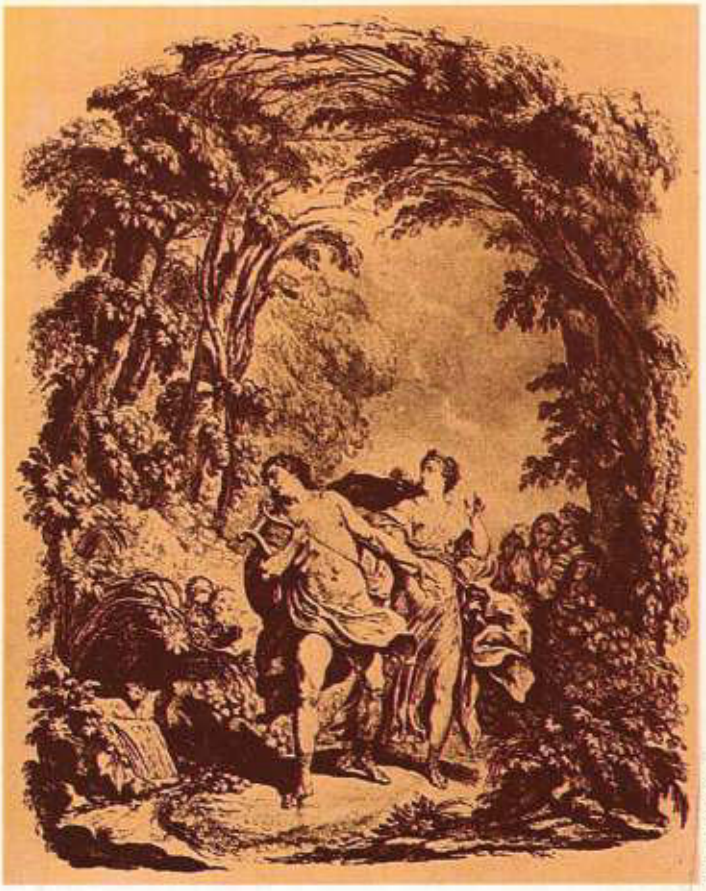
Perfil biográfico

Capítulo 19

Gluck, um renovador «quase» esquecido

Poucas vezes encontraremos na história da música um compositor como Gluck, que, apesar de universalmente considerado um reformador e um autor fundamental para a evolução da arte dos sons, se encontre tão marginalizado como atualmente está. Se bem que no nosso século se valorizem especialmente os músicos renovadores, e embora, desde 1945, se produzisse um poderoso movimento de recuperação de obras e compositores esquecidos, o nome de Gluck é hoje praticamente desconhecido daquilo a que se costuma chamar «grande público», sendo inclusive muitos os apreciadores de música clássica que ignoram a sua existência. É,

Christoph Willibald Gluck é um autor pouco conhecido atualmente, mas a sua influência foi decisiva na evolução da ópera ao estabelecer um novo equilíbrio entre música e drama e ao afastar-se pouco a pouco do modelo italiano que tanto êxito tinha na sua época. Embaixo: cena da ópera de Gluck intitulada Orfeo ed Euridice, *segundo uma gravura realizada em 1764.*



Bettmann Archive

Museu Mozartiano/Salmer

Gluck nasceu em 2 de julho de 1714. Com cerca de 13 anos, saiu de casa — o pai opunha-se ao seu desejo de se dedicar à música — e dirigiu-se a Praga, cidade onde viveu entre 1727 e 1734. À esquerda: vista da cidade de Praga no século XVIII.

Entre 1735 e 1737, Gluck viveu em Viena e daí, influenciado pelo êxito que nesta cidade tinha a ópera italiana, mudou-se para Milão, onde em 1741 estreou a sua primeira ópera, Artaserse. *Embaixo: retrato de Gluck por Jean Baptiste Greuze (1725-1805).*

certamente, elevado o número de compositores que foram célebres no seu tempo e hoje se encontram esquecidos, nas mesmas ou em piores condições do que Gluck. Mas nenhum deles — salvo, talvez, Alessandro Scarlatti — ocupa hoje uma posição teoricamente tão importante como a de Gluck.

No entanto, no campo da «música viva», a que se interpreta e ouve, a presença de Gluck está reduzida quase exclusivamente à sua ópera *Orfeu*, a única obra que muitos dos que se consideram familiarizados com a produção deste autor conhecem em regra. Com efeito, à exceção de *Orfeu*, quase nenhuma das óperas da «reforma» de Gluck mereceu a honra de uma edição discográfica bem realizada; os poucos exemplos existentes são deficientes pela sua antiguidade ou são gravações «piratas». Resumindo, o nome de Gluck é conhecido apenas no papel; ora, se não for ouvido, um compositor não pode transmitir-nos a sua mensagem, sendo que a de Gluck está limitada a uma pequena parte.

Uma infância desconhecida

Pouco se sabe sobre a infância de Christoph Willibald Gluck. Até no que se refere ao seu nascimento havia dúvidas e, conquanto atualmente se saiba que nasceu em Erasbach (Alto Palatinado, atual República Federal da Alemanha) no dia 2 de julho de 1714, não são, todavia, muitos os manuais que registram corretamente estes dados. Filho de um guarda-florestal, deve ter demonstrado um interesse muito especial pela música, já que, após uma permanência em Praga, onde terá freqüentado talvez a universidade, acabou por entrar ao serviço do príncipe Lobkowitz, como músico de câmara, cantor e instrumentista. A estada em Viena proporcionou-lhe contatos importantes com gente em evidência.

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salmer

Em busca da música italiana

Em Viena, os imperadores Leopoldo I e seu filho Carlos VI — que lutou contra Filipe V durante a guerra da sucessão espanhola (1701-1715) — tinham imposto a sua profunda paixão pela ópera italiana e foi, sem

dúvida, este ambiente que levou Gluck a mudar-se para Itália como única maneira de se aperfeiçoar numa forma artística imprescindível para prosperar na capital austríaca. A ocasião surgiu quando o príncipe lombardo Antonio Maria Melzi contratou Gluck como músico de câmara e o levou para Milão em 1737.

Aí permaneceu durante oito anos: os quatro primeiros foram anos de formação, em contato com Giovanni B. Sammartini, prestigioso compositor, bem como com Giovanni Battista Lampugnani e Leonardo Leo, também figuras preeminentes da época, especialmente o segundo. Em 1741, Gluck apresentou em Milão a sua primeira ópera, *Artaserse*, que foi bem recebida e lhe granjeou uma certa notoriedade, confirmada por novas óperas que também mereceram bom acolhimento.

Familiarizado com o estilo de ópera que então prevalecia em quase toda a Europa, Gluck foi com o seu antigo protetor, o príncipe Lobkowitz, a Londres, onde conheceu Händel e levou à cena a ópera *La Caduta de'giganti* (1745), que não despertou entusiasmo, em parte porque a recente revolta jacobita a favor dos Stuarts católicos tornara impopulares os italianos, nos quais alguns viam agentes do papa camuflados. Parece ser falsa a afirmação de que Händel disse que Gluck sabia menos de contraponto que o seu cozinheiro, mas parece que Händel tentou influenciar o estilo de Gluck com alguns conselhos técnicos.

Tal como a maior parte dos seus contemporâneos, Gluck usou nas suas obras temas da mitologia grega. Em cima: O Parnaso, *de N. Poussin.*

Iphigénie en Tauride *é uma das óperas mais conhecidas de Gluck. Embaixo: afresco que representa o sacrifício de Ifigênia.*

Arquivo Salvat

Durante estes anos, Gluck alternava a composição com a execução pública de música, por vezes com instrumentos quase de circo, como a harmônica de vidro, que consistia numa série de copos de cristal, cujos sons eram obtidos com a passagem dos dedos molhados em água. Em 1746, Gluck abandonou a Inglaterra e percorreu o Norte da Europa, trabalhando como diretor musical de uma companhia de ópera italiana que esteve durante algum tempo em Copenhague, onde apresentou uma ópera intitulada *La Contesa de'Numi* («A Luta dos Deuses»), a fim de celebrar a festa do nascimento do príncipe herdeiro do trono dinamarquês, o futuro Cristiano VII, nascido em 1749.

A fase vienense

No ano seguinte, Gluck regressou a Viena, onde casou com Marianna Pergin, rica herdeira cuja situação económica pôs termo à vida errante e insegura do compositor. Por outro lado, o seu renome internacional era já considerável e recebia encomendas até do estrangeiro, como a que lhe veio de Nápoles para celebrar a festa onomástica do rei Carlos — futuro Carlos III de Espanha — em 1752. Para essa ocasião, Gluck escreveu a sua mais notável partitura desta fase sobre o texto de Metastásio intitulado *La Clemenza di Tito*. Depis de levemente modificado, esse mesmo texto serviria a Mozart para, em 1791, escrever a sua ópera do mesmo nome.

Esta ópera de Gluck pareceu aos napolitanos excessivamente «sábia», mas o cantor castrado Caffarelli conseguiu que a aplaudissem devido à sua brilhante interpretação de algumas árias. Uma delas, *Se mai senti spirarti nel volto*, foi incluída, mais tarde, por Gluck na ópera *Iphigénie en Tauride*, obra-prima da sua reforma musical, o que prova que nessa altura o compositor já estava evoluindo para o seu novo estilo.

Reinava nesta época como libretista incontestado o célebre Pietro Metastásio, poeta oficial da corte de Maria Teresa, da Áustria. Os seus libretos de ópera, universalmente aclamados como exemplares, eram continuamente postos em música por compositores de todos os países: mas, apesar de Metastásio, pessoalmente, parecer ter sido defensor de que os compositores reduzissem as excessivas ornamentações vocais das personagens, a fim de se adaptarem devidamente às exigências do texto, na ópera italiana continuava a imperar a voz, que se sobrepunha a qualquer outra consideração estética. Os cantores, especialmente os sopranos e os castrados, cuja voz podia, devido a essa circunstância, competir com a mais aguda voz feminina, eram aplaudidos em detrimento de todos os restantes elementos da ópera. A música ficava muitas vezes deformada e até obscurecida por verdadeiras torrentes de ornamentos vocais — trilos, gorgeios, escalas ascendentes e descendentes, etc. — proferidas por virtuoses preocupados apenas com o seu brilho pessoal. Estes excessos haviam sido objeto de sátiras e de chacota — em 1720, Benedetto Marcello tinha-os ridicularizado na sua obra *Il teatro alla moda* —, mas, em traços gerais, este tipo de ópera mantinha-se de pé porque contava com os favores do público de quase toda a Europa. Uma exceção era, até certo ponto, a ópera francesa, formada, desde a época de Lully, por

Em 1750, Gluck mudou-se para Viena, onde casou com uma herdeira rica, e não tardou a introduzir-se na corte de Maria Teresa (1717-1780), que, nessa época, reinava na Áustria, Hungria, Alemanha e Boêmia. Em cima: retrato de Maria Teresa, por Van Meytens-o-Novo.

um gênero de canto um pouco mais sóbrio, sem a intervenção de castrados e com abundante intervenção do *ballet* e uma maior participação coral e orquestral. Ainda que a ópera francesa fosse considerada horrível pela maioria dos melômanos europeus que a tinham ouvido em Paris, algo dela trespassara através de algumas cortes francófilas, como a de Parma, onde reinava Filipe de Borbón, filho de Filipe V, da Espanha, que era extremamente afrancesado nos seus gostos. Foi também por esta altura que se começou a difundir o estilo mais simples e amável da *ópera-comique* francesa, acolhido com agrado por Maria Teresa na sua corte vienense, e graças a tal circunstância Gluck não só trava conhecimento com esse estilo como também o imita nas óperas *L'ivrogne corrigé* («O Beberrão Castigado», 1760), *Le cadi dupé* («O Cadi Enganado», 1761), etc.

No entanto, durante estes anos, Gluck continuava a ser um compositor mais ou menos vinculado ao estilo italiano vigente em toda a Europa. Em 1756, efetuou uma viagem a Roma e foi nomeado cavaleiro da Espora

de Ouro pelo papa Bento XIV, devido ao êxito alcançado pela sua ópera *Antígona* naquela cidade. Esta ópera podia muito bem ter sido assinada por qualquer dos compositores mais célebres do seu tempo, como Jommelli, Hasse ou Traetta, se excetuarmos, talvez, uma certa contenção no uso dos efeitos mais espetaculares do vocalismo que, todavia, os intérpretes já se encarregavam de suprir com as improvisações em voga. Gluck já estava perto dos 50 anos, idade madura para a época, e ainda só tinha mostrado alguns sinais de divergência relativamente ao estilo dos seus contemporâneos. Foi então que ocorreu nele uma mudança que não foi satisfatoriamente explicada e tem sido atribuída ora a uma decisão própria ora à influência de um libretista que se fixara em Viena, Raniero de Calzabigi.

Gênese da reforma

Segundo parece, tudo começou quando Raniero de Calzabigi, juntamente com o conde Durazzo, intendente da corte vienense e poeta de mérito reduzido, decidiu destruir ou, pelo menos, diminuir seriamente o sólido prestígio de que gozava Metastásio na corte imperial. Para o efeito, atraíram para sua causa Gluck, a fim de realizar óperas de um novo estilo que mostrassem a insuficiência dos libretos tradicionais elaborados pelo poeta oficial da corte e, ao mesmo tempo, erradicar da ópera italiana os excessos que a caracterizavam naquele período. Calzabigi escreveu um texto sóbrio e eficaz, baseado no mito de Orfeu. Tal como Gluck, Calzabigi ignorava, sem dúvida, que a própria ópera como gênero tinha surgido em torno deste tema literário, o que daria um relevo especial à sua reforma.

E foi assim que se cantou na corte de Viena, em 5 de outubro de 1762, a ópera *Orfeu e Eurídice*, que, bem recebida, não produziu, contudo, de imediato, os efeitos fulminantes que os seus autores esperavam. Na realidade, embora Calzabigi se enfeitasse com as penas da reforma, as suas idéias de pouco teriam valido se Gluck não estivesse convencido da necessidade dessa mudança e não tivesse assumido, de uma maneira pessoal, o novo estilo que, como veremos adiante, esta obra só parcialmente reflete.

Nos anos seguintes, Gluck voltou ao seu antigo estilo, sem aparente remorso, estreando várias óperas, algumas com texto de Metastásio, e outras, como *La rencontre imprévue* («O Encontro Imprevisto», 1764), de acordo com o modelo cômico francês. Mas continuava a pensar na reforma e, em colaboração com Calzabigi, preparou uma nova estréia, muito mais afastada ainda do estilo tradicional: *Alceste* (1767). Para a publicação da partitura desta ópera, o próprio Gluck escreveu um prólogo célebre, no qual, modestamente, se atribui o papel menos importante na gestação do novo estilo e comenta pormenorizadamente os propósitos que animavam essa reforma. Esse prólogo é a declaração artística mais importante realizada até então por um compositor e, além disso, assinala o início de uma nova era nas relações do artista com a arte: nascia, assim, uma nova forma de compor, que afetaria não só a ópera mas também toda a música européia.

Gluck em Paris

Uma terceira ópera ligou Gluck a Calzabigi: *Paride ed Elena* («Páris e Helena»), estreada em 1770 e hoje

Com Alceste *(1767), Gluck afastou-se pela primeira vez da ópera tradicional, sobretudo com a famosa ária* Divinités du Styx *(«Divindades do Estige»), em que introduziu novos efeitos orquestrais. À esquerda:* A Travessia do Estige, *do pintor Joachim Patinir.*

Em 1770 estreou-se em Viena Paride ed Elena, *a terceira ópera de Gluck escrita com a colaboração do libretista Raniero de Calzabigi (as anteriores foram* Alceste e Orfeo ed Euridice*). À direita:* Páris e Helena, *de Jacques Louis David (1748-1825).*

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

A fim de prosseguir a sua reforma da ópera, Gluck decidiu ir para Paris, cidade que parecia oferecer-lhe novas oportunidades e onde obteve o apoio incondicional de Maria Antonieta (representada, embaixo, no momento em que recebia das mãos de Gluck a partitura de Iphigénie*).*

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

recordada quase exclusivamente por uma belíssima ária — *Oh del mio dolce ardor.*

Após esta terceira estréia, Calzabigi desapareceu e foi Gluck quem, pessoalmente, iria ocupar-se de produzir a sua reforma operística, para o que decidiu mudar-se para Paris, cidade que tinha já sondado numa viagem ralizada em 1764 e onde havia publicado a partitura da sua ópera *Orfeu e Eurídice*. Gluck tinha, sem dúvida, notado que a sua reforma se aproximava bastante dos ideais da antiga ópera francesa de Lully e da mais recente de Rameau; por essa época, a ópera francesa sofria os embates crescentes de uma corrente de italianismo fomentada pelos enciclopedistas, à cabeça dos quais se encontrava Rousseau. Para estes, a única atitude progressista possível em matéria de música era a aceitação da superioridade da ópera italiana e do fato doloroso mas inegável, segundo Rousseau, de a língua francesa não ser adequada à ópera. Gluck juntou-se ao grupo contrário e, diplomaticamente, ofereceu o seu *Orfeu* e uma ópera nova «reformada» e em francês para a Ópera de Paris. Para isso, contava com o apoio da delfina Maria Antonieta, filha de Maria Teresa, da Áustria, e que Gluck conhecia desde os seus tempos de solteira na corte vienense. Efetivamente, Maria Antonieta não deixou de secundar o seu antigo professor de música, ao mesmo tempo que servia os interesses da França, ajudando a ressuscitar a antiga glória da ópera séria francesa e combatendo, assim, o grupo dos enciclopedistas, cuja atitude crítica em relação à arte musical francesa correspondia a outras atitudes críticas mais profundas no aspecto político.

Deste modo, após amplas negociações, Gluck conseguiu que a sua nova ópera *Iphigénie en Aulide* fosse aceita pela Ópera de Paris. Só a sua amizade com a futura rainha conteve as tensões que surgiram nos ensaios.

Pouco a pouco, *Orfeu e Eurádice*, convertida em ópera francesa *(Orphée)* e com um tenor no protagonista — na versão vienense, como resíduo do velho estilo, tinha sido escrita para *castrato* com voz de contralto —, consolidava a fama de Gluck em Paris. O compositor publicava cartas com as suas opiniões musicais no *Mercure de France* e as suas novas óperas passaram a ser aguardadas com impaciência. Em 1776, apresentou *Alceste*, quase sem modificações, em versão francesa, e, no ano seguinte, reforçou com um novo ato a sua vinculação a antiga escola francesa, ao adotar

Capítulo 20

A reforma musical de Gluck

Tate Gallery, Londres / Arquivo Salvat

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em Paris, e apesar dos êxitos alcançados, Gluck teve de enfrentar os defensores da ópera italiana, concentrados em volta de Niccolò Piccini (1728-1800), à esquerda, músico italiano que tinha colhido grandes triunfos cultivando um estilo brando e inocente, especialmente com a sua ópera La buona figliuola *Em cima:* A Idade da Inocência, *de Reynolds.*

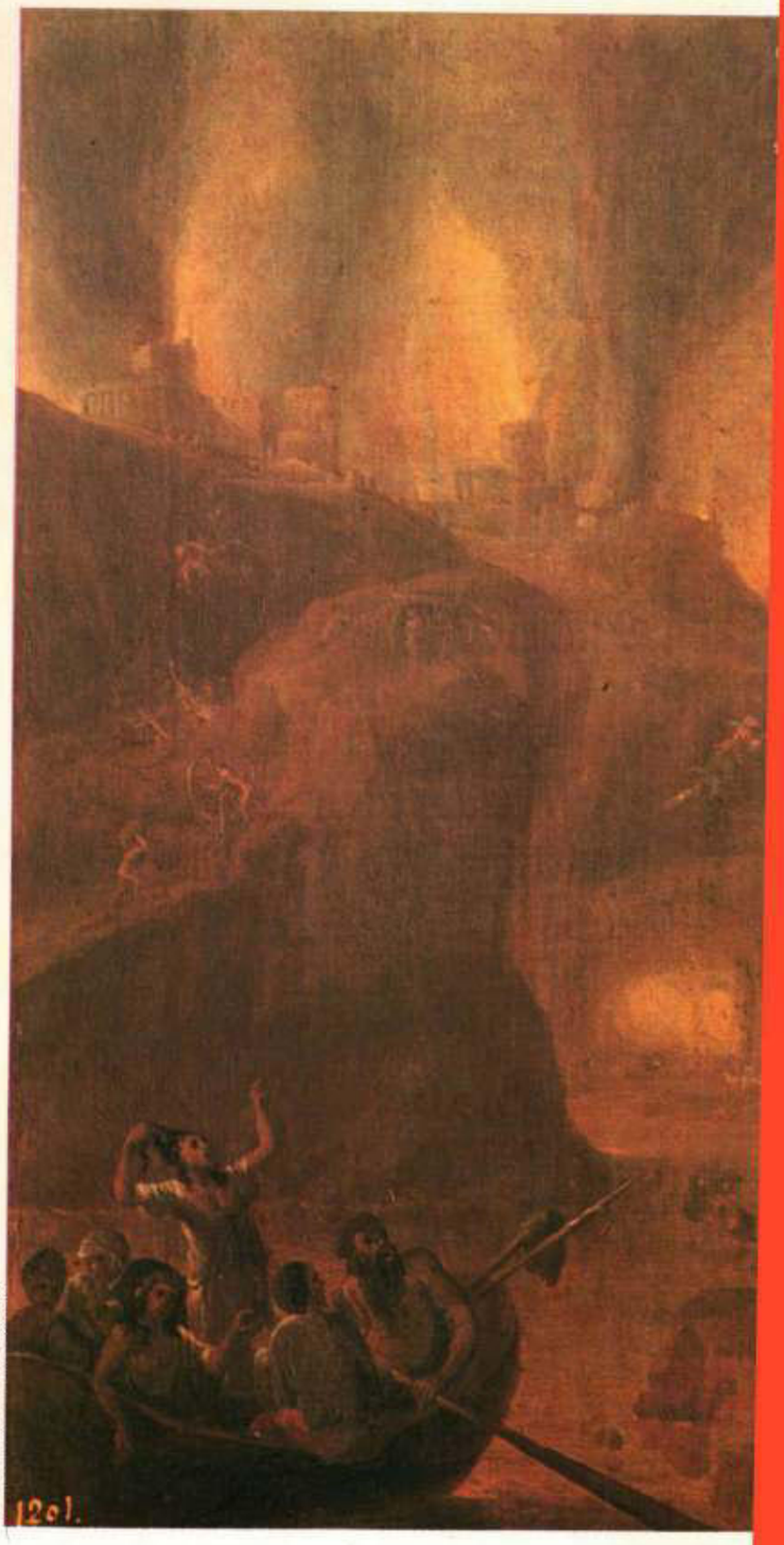
como libreto da sua *Armide* (1777) um velho texto de Quinault, o libretista de Lully.

«Gluckistas» e «piccinistas»

Perante estes avassaladores triunfos, o partido italiano concentrou-se em torno de um compositor italiano de fama internacional, que acabava de chegar a Paris: Niccolò Piccini, o famoso autor da *La buona figliuola* (1760), que havia feito chorar, rir e cantar meia Europa com esta e muitas outras partituras. Surgiu, assim, o partido dos *piccinistas* para combater os *gluckistas* e só o fato de tanto Gluck como Piccini terem recusado malquistar-se por causa dessas desavenças conseguiu evitar que se produzissem situações mais embaraçosas do que seria possivel tolerar.

No entanto, não deixou de existir uma certa rivalidade quando se soube que ambos compunham *Iphigénie en Tauride*, ainda que Piccini permitisse que Gluck estreasse primeiro a sua versão, aparecida em 1779, e que foi a que, no fim de contas, prevaleceu no repertório internacional.

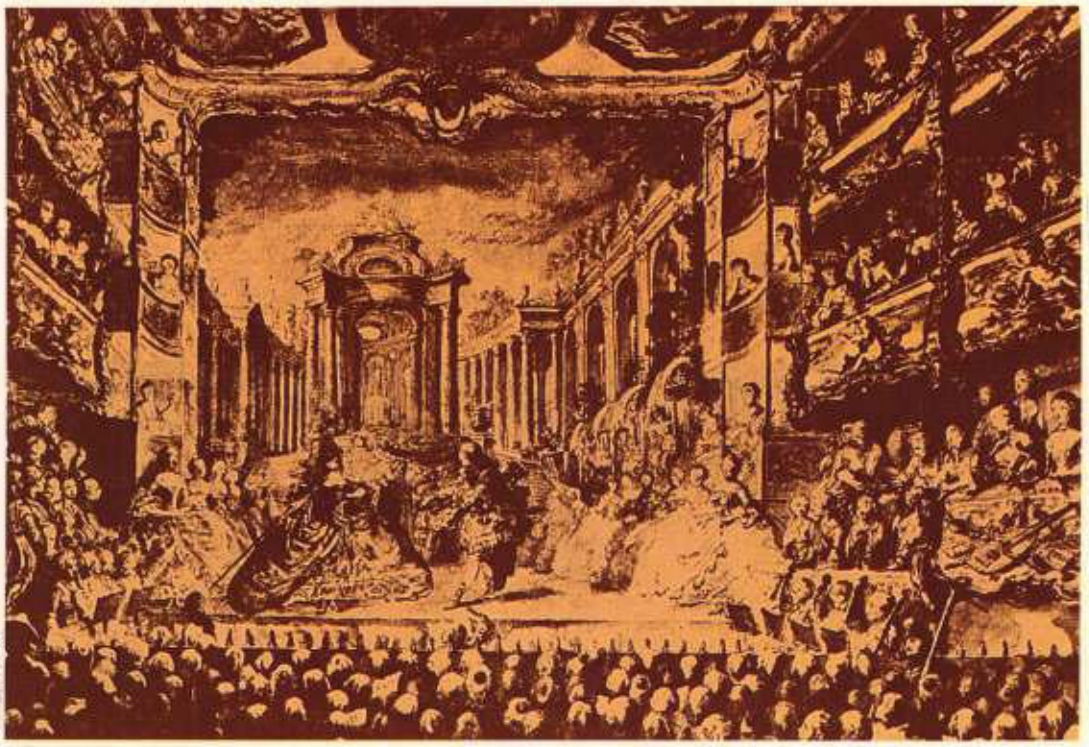
Cansado, Gluck tentou dar uma nova volta à temática das suas obras com *Echo et Narcisse*, apresentada no mesmo ano e bastante mal acolhida. Por fim, regressou a Viena, onde conheceria os Mozart e levaria uma existência tranqüila. Morreu de apoplexia, quando se recompunha de um ataque anterior, no dia 15 de novembro de 1787.



Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

O verdadeiro alcance da reforma da ópera levada a cabo por Gluck não foi muito grande; limitou-se a exercer uma certa influência sobre Mozart — perceptível nas suas primeiras óperas, até, quando muito, *Idomeneo, rè di Creta* — e sobre alguns compositores italianos instalados em Paris, num ou noutro momento das suas carreiras. Foram eles Luigi Cherubini (1760-1842), Gasparo Spontini (1775-1851) e Antonio Salieri (1750-1825). Indiretamente, e até certo ponto, influiu também nas óperas sérias de alguns autores italianos — Rossini e talvez a *Norma*, de Bellini — posteriores à sua geração. Gluck foi admirado por Berlioz e por Wagner (que cometeu o grave pecado de pretender «arranjar» *Iphigénie en Aulide*, refazendo-lhe o final e falseando-o consideravelmente) e, se bem que de um modo cada vez mais difuso, continuou a determinar em certa medida a forma da ópera francesa até grande parte do século XIX.

Em *Orfeo ed Euridice*, a Orfeo ed Euridice *foi a primeira ópera que Gluck escreveu com libreto de Calzabigi. Estreada em Viena em outubro de 1762, continha alguns elementos de reforma, embora esta só tenha sido total após a tradução para francês da ópera e a substituição do* castrato *por um tenor no papel de Orfeu. Embaixo:* Orfeu nos Infernos, *de Pieter Fris.*



Em 23 de setembro de 1777 estreou-se em Paris a ópera Armide, *de Gluck, com libreto de Quinault, que provocou uma grande polémica entre os defensores e os detratores do músico. Em cima: representação da ópera* Armide *em Paris.*

reforma apresenta-se de um modo incompleto, pois já se apontou aqui a grave contradição que consistiu em atribuir a um cantor castrado o papel de Orfeu, erro corrigido na versão francesa de 1774. Gluck prescindiu de quase todos os ornamentos supérfluos na linha vocal das personagens, embora, aos nossos ouvidos, mais austeros do que os do século XVIII, possa ainda parecer o contrário. As melodias lineares e prolongadas substituíram os intermináveis gorjeios e trilos e deram um aspecto nobre e profundo ao conjunto. Exceto na cena final, a intervenção de coros e bailarinos é plenamente justificada pelo argumento; o coro das fúrias matiza com clareza a ira gradualmente aplacada das suas imprecações, ira já expressa antes por meio de um rude bailado que deve ter chocado violentamente com a tradição da Ópera de Paris. Gluck não resistiu, no entanto, à tentação de escrever algumas belas vocalizações para Orfeu, aproveitando o seu canto com a lira (na orquestra, a harpa) e, para mais, não se atreveu a deixar o protagonista sem uma ária *da capo*, o que foi acertado, apesar de tudo, pois daí resultou *Che faró senza Euridice*, a peça que mais contribuiu para perpetuar a fama desta ópera.

Muito mais austera e autêntica é a reforma em *Alceste*, onde os novos efeitos orquestrais — trombones que irrompem violentamente na melodia da conhecidíssima ária *Divinités du Styx* — têm um valor altamente expressivo.

Menos brilhante é o resultado obtido em *Paride ed Elena*, embora contenha fragmentos como o já citado *Oh del mio dolce ardor*, verdadeiramente gloriosos; também não sobressai muito em *Armide*, prejudicada pelo envelhecimento do libreto, ainda que nela sobressaiam algumas partes corais (atos I e IV) pela sua nobreza e serenidade, bem como algumas árias e, noutro aspecto, o célebre *Minueto dos Pássaros*, praticamente esquecido hoje em dia.

A obra culminante da reforma de Gluck e demonstração palpável da viabilidade de uma ópera baseada num texto simples mas eficaz e nos princípios da veracidade dramática, singeleza e economia de meios (o que não quer dizer pobreza) é a *Iphigénie en Tauride*, ópera que exige urgentemente uma versão discográfica adequada. Com ela, Gluck chega ao cúmulo de escrever uma ópera que renuncia ao móbil quase universal da paixão amorosa: desta vez, as personagens percorrem outros caminhos — o do amor fraterno entre Orestes e Ifigénia e o da amizade entre Orestes e Pílades. Tudo nesta ópera é, ao mesmo tempo, simples e grandioso: desde as invocações e cerimónias das sacerdotisas dirigidas por Ifigénia até ao ódio irracional e temível do rei Thoas, passando pelo curioso bailado dos citas, suficientemente exótico para que captemos o seu caráter ameaçador para os gregos, e a extraordinária, quase «parapsicológica», cena do sonho de Orestes. Nem sequer falta a beleza puramente vocal de algumas árias escolhidas, como a de Ifigénia, *Oh, malheureuse Iphigénie*, que deriva de *La clemenza di Tito*, como já antes referimos, e a ária de Pílades, com o seu solo de oboé, de efeito extremamente cativante.

Gluck no caminho da renovação orquestral

Não foi só sobre a forma que Gluck exerceu um papel renovador. Com ele, a orquestra converteu-se, praticamente, numa orquestra moderna, com a inclusão de clarinetes, a partir de *Orfeu* (conquanto na versão de Viena ainda lhes dê a denominação de *chalumeaux*, trata-se já provavelmente de clarinetes).

Mas, acima de tudo, foi fundamental o aumento considerável da riqueza orquestral, separando as violetas dos violoncelos e dando-lhes, com freqüência, um papel próprio entre as cordas, papel que consistia em preencher o vazio entre os violinos e os sons mais graves do conjunto. Gluck libertou também os instrumentos de madeira dos efeitos de eco próprios do barroco, atribuindo-lhes um papel mais importante como suporte harmônico da sonoridade orquestral e confiando-lhes frases brilhantes, embora passageiras, no contexto da linguagem sinfônica. Ainda que em menor grau, até os próprios instrumentos de metal adquiriram personalidade na construção sonora da orquestra, às vezes com efeitos inesperados, como os já mencionados trombones da ária *Divinités du Styx*, de *Alceste*.

A orquestra de Gluck é mais forte do que a orquestra de Händel e a escrita para os diferentes instrumentos revela um profundo conhecimento da técnica de cada um deles, especialmente os instrumentos de cordas e os de madeira.

Se, devido à austeridade das suas últimas óperas, podemos ser levados a pensar que os dotes melódicos de Gluck nada tinham de extraordinário, devemos porém lembrar-nos da ária *Che faró senza Euridice* para mudarmos de opinião; o mesmo pode também ser-nos confirmado pela imaginação da música que escreveu para o bailado *Don Juan* (1761), do qual Mozart retirou o fandango que reproduziu quase identicamente no final do terceiro ato da sua ópera *Le Nozze di Figaro*.

Tal como muitos compositores da sua época, Gluck utilizou com freqüência trechos de obras anteriores; algumas vezes, foram extraídos de temas cujas características eram totalmente opostas às do seu novo destino, sem tomar sequer em consideração se este dizia respeito a uma obra «reformada».

Alguns comentaristas mo-

dernos irritaram-se com esta aparente falta de consciência profissional, que pode juntar-se à perfeita tranqüilidade de consciência com que voltava ao estilo antigo para satisfazer uma encomenda.

É que Gluck foi, na verdade, um homem do seu tempo: de um tempo em que as grandes transformações artísticas não eram de maneira nenhuma incompatíveis com uma elegante cabeleira empoada e com os vislumbres de uma nova ordem política; de uma época em que a estética neoclássica, tão patente nas duas óperas de Ifigênia, não excluía o quase regresso ao barroco que ficara para trás havia pouco, com Händel.

O século XVIII começa com Gluck e, quando este morre, também o século termina o seu curso: com ele, todo um mundo se transformara profundamente. ■

Catálogo de obras

OBRA VOCAL E CORAL
Profana
7 odes e *lieder* (F. G. Klopstock), 1786.

Religiosa
Alma sedes (moteto, antes de 1789) ● *De profundis* (1787).

Música de cena
Óperas
Artaserse (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1741 ● *Demetrio (Cleonice)* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1742 ● *Demofoonte* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1743 ● *Il Tigrane* (F. Silvani, segundo a obra de Goldoni), 1743 ● *La Sofonisba* (*dramma per musica*; recitativos: F. Silvani; árias: P. Metastásio), 1744 ● *Ipermestra* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1744 ● *Poro* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1744 ● *Ippolito* (*dramma per musica*, G. G. Corio), 1745 ● *La caduta de'giganti* (*dramma per musica*, F. Vanneschi), 1746 ● *Artemene* (F. Vanneschi, segundo a obra de B. Vitturi), 1746 ● *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe (dramma per musica)*, 1747 ● *La semiramide riconosciuta* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1748 ● *La contesa de'numi* (*festa teatrale*, P. Metastásio), 1749 ● *Ezio* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1750 ● *Issipile* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1752 ● *La clemenza di Tito* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1752 ● *Le cinesi* (*azione teatrale*, P. Metastásio), 1754 ● *La danza* (*componimento pastorale*, P. Metastásio), 1755 ● *L'innocenza giustificata* (*festa teatrale*; recitativos: G. Durazzo; árias: P. Metastásio), 1755 ● *Antigono* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1756 ● *Il rè pastore* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1756 ● *La fausse esclave* (*opéra-comique*, L. Anseaume e Marcouville), 1758 ● *L'île de Merlin ou Le monde renversé* (*opéra-comique*, L. Anseaume, segundo a obra de Le Sage d'Orneval), 1758 ● *La Cythère assiégée* (*opéra-comique*, Ch.-S. Favart), 1759 ● *Le diable à quatre ou La double métamorphose* (*opéra-comique*, J.-M. Sedaine), 1759 ● *L'arbre enchanté ou Le tueur dupé* (*opéra-comique*, P.-L. Moline, segundo obra de J. Vadé), 1759 ● *L'ivrogne corrigé (Der bekehrte Trunkenbold)* (*opéra-comique*, L. Anseaume e L. de Sarterre), 1760 ● *Tetide* (serenata, G. A. Migliavacca), 1760 ● *Le cadi dupé* (*opéra-comique*, P.-R. Le Monnier), 1761 ● *Orfeo ed Euridice* (*azione teatrale*, R. Calzabigi), 1762 ● *Il trionfo de Clelia* (*dramma per musica*, P. Metastásio), 1763 ● *La rencontre imprévue* (*comédie mêlée d'ariettes*, L. H. Dancourt, segundo obra de Le Sage d'Orneval), 1764 ● *Il Parnaso confuso* (*serenata teatrale*, P. Metastásio), 1765 ● *Telemaco, ossia l'issola di Circe* (*dramma per musica*, M. Coltellini), 1765 ● *La corona* (*azione teatrale*, P. Metastásio), 1765 ● *Il prologo* (L. O. del Rosso), 1767 ● *Alceste* (tragédia, R. Calzabigi), 1767 ● *Le feste d'Apollo* (prólogo e 3 atos independentes, C. Frugoni e R. Calzabigi), 1769 ● *Paride ed Elena* (*dramma per musica*, R. Calzabigi), 1770 ● *Iphigénie en Aulide* (tragédia, L. du Roullet, segundo a obra de Racine), 1774 ● *Armide* (*drame héroïque*, Ph. Quinault), 1777 ● *Iphigénie en Tauride* (tragédia, N.-F. Guillard e L. du Roullet, segundo a obra de Gruymond de la Touche), 1779 ● *Echo et Narcisse* (*drame lyrique*, L. Th. von Tschudi), 1779.

Bailado
Don Juan ou Le festin de Pierre (1761) ● *La Citera assediata* (1762) ● *Alessandro (Les amours d'Alexandre et de Roxane)* (1764) ● *Semiramis* (1765) ● *Iphigénie* (1765).

OBRA ORQUESTRAL
8 sonatas a trio para 2 violinos e baixo contínuo (1746) ● 18 sinfonias e aberturas (quatro de autenticidade duvidosa).

Perfil biográfico

Capítulo 21

Boccherini, um compositor pouco conhecido

O nome de Boccherini evoca em qualquer pessoa minimamente versada em questões musicais uma breve série de imagens: música galante, o célebre minueto e, aprofundando mais, talvez um concerto de violoncelo e orquestra ou ainda cenas da Madrid de fins do século XVIII, com um fundo musical de viola.

National Gallery of Victoria, Melbourne

Filho de um contrabaixista, Luigi Boccherini nasceu na cidade de Lucca (Toscânia) em 19 de fevereiro de 1743. Em cima: retrato do músico por Pompeo Batoni (1708-1787).

Roger Sintes

Entre 1757 e 1765, Boccherini viveu em Viena (para onde se havia mudado com a família) e Lucca. Tanto numa cidade como noutra a sua reputação como músico e violoncelista aumentou consideravelmente. Em cima: a Hoher Markt de Viena no século XVIII.

Durante muito tempo, Boccherini foi pouco mais do que isso e, até hoje, em que o disco resgatou do esquecimento muitos compositores de épocas passadas, a recuperação deste autor e da sua música não foi ainda tão completa como deveria.

Infância em Lucca

Luigi Boccherini nasceu no dia 19 de fevereiro de 1743, na pequena cidade italiana de Lucca, então capital de uma diminuta república da Toscânia, perto da costa lígure e não longe de Pisa. Seu pai, Leopoldo Boccherini, virtuose do contrabaixo e violoncelista ocasional, tinha já dois filhos de sua mulher, Maria Santa — a mais velha e futura bailarina, Maria Ester, e um rapaz, Giovanni Gastone —, e teria ainda mais outros dois: Anna-Matilda e Riccardo Gonzaga.

Cedo brotaram as excepcionais aptidões para a música do pequeno Luigi, logo reveladas por uma forte curiosidade pelo violoncelo, que seu pai tocava de vez em quando. Este não se pôde recusar a iniciar o seu precoce filho nos detalhes e na prática deste instrumento, pelo qual o futuro compositor mostrou, desde então, uma predileção nunca desmentida. Quando Leopoldo Boccherini se sentiu ultrapassado pelo filho, teve de o confiar a alguém mais sabedor do que ele: o mestre de capela da Catedral de Lucca, Domenico Francesco Vanucci, sob cuja direção se estreou o jovem Luigi perante o público da sua cidade natal, em 1756. Terá, provavelmente, assistido a este concerto outro compositor de Lucca, então organista da catedral, chamado Giacomo Puccini, tetravô do famoso compositor do mesmo nome. O êxito alcançado por Boccherini convenceu Vanucci e o pai do músico de que tinha chegado o momento de o mandar para Roma, para onde foi recomendado a Giovanni Battista Costanzi, hoje esquecido, mas à data compositor conhecido e um dos primeiros a utilizar o violoncelo como instrumento de concerto.

Primeiras viagens de Boccherini

Em Roma, além dos ensinamentos de Costanzi, Boccherini pôde adquirir importantes conhecimentos musicais, como, por exemplo, familiarizar-se com o estilo de Palestrina, cuja música religiosa se cultivava ainda na Capela Sistina do Vaticano, embora tivesse caído em desuso no resto da Itália. Também teve oportunidade de conhecer as obras de Gregorio Allegri, autor de um célebre *Miserere* que impressionou profundamente Boccherini.

A estada em Roma não foi, no entanto, muito prolongada: seu pai tinha conseguido um lugar de contrabaixo no teatro da corte de Viena e obtivera para Luigi o de violoncelo: além disso, tinha colocado os seus filhos Maria Ester, Anna-Matilda e Giovanni Gastone como membros do corpo de baile do referido teatro; assim, Luigi reuniu-se à família num dos centros mais ativos e brilhantes da música européia no século XVIII. A sorte dos Boccherini em Viena foi melhorando desde a sua chegada em 1757, especialmente para Maria Ester, que casou pouco depois com

Onorato Viganò, membro da famosa família de bailarinos possuidora deste nome que percorreu toda a Europa. Quanto a Giovanni Gastone, abandonou a dança, para a qual não se sentia dotado, e converteu-se, com o tempo, num conhecido poeta e autor de libretos de ópera e de oratório. Assim, por exemplo, foi ele que escreveu o de *Il retorno di Tobia*, o primeiro oratório de Haydn, estreado em 1775.

Luigi Boccherini não desejava, porém, levar uma vida brilhante em Viena, mas tornar-se compositor e violoncelista respeitado na sua terra natal. Para o conseguir, solicitou às autoridades de Lucca o cargo de violoncelista da capela — isto é, a orquestra — do Conselho Municipal da cidade. Este, na qualidade de organismo supremo da minúscula república, rodeava-se de um cerimonial público e privado que incluía a participação freqüente da citada capela em atos religiosos, almoços ou jantares oficiais, festas públicas, etc. Finalmente, em 1764, Luigi obteve o ambicionado lugar, mas depressa verificou que este não compensava o trabalho contínuo ao serviço da edilidade, devido à fraca remuneração.

Assim, em 1765 encontramos Luigi Boccherini já em Milão, onde participou numa iniciativa totalmente nova na época: a formação do primeiro quarteto de cordas estável a interpretar música de câmara para um público pagante. Além do próprio Boccherini, que, como é lógico, escolheu para si o violoncelo, os membros do quarteto eram Filippo Manfredi, seu conterrâneo de Lucca e distinto violinista, discípulo do grande Tartini; Pietro Nardini, igualmente violoncelista e compositor e também aluno de Tartini, e Giovanni Giuseppe Cambini, que se encarregou da violeta. O repertório do grupo baseava-se na maior parte em obras do então já consagrado Haydn e do próprio Boccherini.

No entanto, esta situação instável não convinha a Boccherini, que, como tantos outros músicos do Antigo Regime, só podia contar com um cargo firme de uma corte nobre ou real para assegurar o futuro. Uma última estada em Lucca, durante a qual morreu seu pai e estreou alguns oratórios, como *Gioas, rè di Giudea* e *Il Giuseppe riconociusto*, convenceu-o da necessidade de partir, e, atendendo à sugestão de Filippo Manfredi, foi com ele para Paris. No decorrer da viagem realizaram uma série de concertos, cujo êxito os animou a esperá-lo igualmente na aludida cidade, onde, além disso, poderiam achar o tão desejado emprego seguro.

De Paris a Madrid

Boccherini preparou a sua chegada a Paris mandando imprimir nesta cidade a sua *Primeira Sinfonia para Quatro Partes Obrigadas, a saber, Dois Violinos, Violeta e Baixo Contínuo, com Duas Trompas de Caça «ad libitum»*, que, com o característico desprezo francês pela ortografia estrangeira, foi anunciada como obra do «signore Bouqueriny». Manfredi e Boccherini entraram rapidamente na vida musical de uma cidade que, depois da famosa *Querelle des bouffons* (disputa sobre as vitudes da música italiana e da francesa), tinha aberto as portas a tudo o que fosse italiano. Boccherini foi convidado a viver em casa do melômano barão Bagge, enquanto o editor Vénier iniciava a publicação de algumas das suas obras de câmara, como uma série de quartetos de cordas, op. 1, que datava de 1760, e outra de trios, op. 2, de 1768. Neste último ano, Manfredi e Boccherini conseguiram, por outro lado, apresentar-se como intérpretes e compositores nos Concerts Spirituels, coletividade de concertos públicos que, desde

Em 1767, Boccherini chegou a Paris com Filippo Manfredi, um dos componentes do quarteto de cordas que havia formado em 1765. Mas, apesar do bom acolhimento que a cidade lhes dispensou, a sua estada não foi muito longa. Embaixo: lançamento da primeira pedra da Igreja de Santa Genoveva, em Paris.

Musée Carnavalet, Paris/Arquivo Salvat

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

Entusiasmados pelo embaixador espanhol em Paris, que lhes prometeu uma carreira triunfal na capital de Espanha, Boccherini e Manfredi mudaram-se em 1768 para Madrid, cidade que os decepcionaria enormemente, uma vez que a sua vida musical não era muito intensa. Em cima: O Paseo de las Delicias de Madrid, *por Francisco Bayeu.*

1725, iluminava a vida musical francesa com obras dos melhores autores da época. O concerto foi um êxito total e contribuiu para espalhar a fama dos dois músicos, especialmente como intérpretes.

Pouco depois, não se sabe por que motivo, o embaixador de Espanha em Paris tentou convencer os dois amigos a mudarem-se para Madrid, onde os esperavam grandes êxitos e possibilidades. Era um juízo temerário, dado que, então, reinava em Espanha Carlos III, cuja aversão à música tinha causado a dispersão das companhias italianas de ópera de Madrid e só em grandes solenidades consentia a celebração de espetáculos musicais, que suportava como se tratasse de uma prova de estoicismo. Contudo, foi tão lisonjeiro o panorama que o embaixador lhes apresentou que os dois compositores se mudaram para Madrid, na esperança de serem muito bem acolhidos, já que esta cidade se encontrava bastante longe dos circuitos habituais dos artistas no continente europeu, pelo que a concorrência deveria ser muito menor.

Boccherini em Espanha

Não obstante as suas esperanças, Madrid não era a cidade adequada para vingar como músico, sobretudo se não se cultivasse a ópera — Boccherini não tocou praticamente neste gênero —, único tipo de música estrangeira que tinha conseguido enraizar-se um pouco na cidade, embora muito menos do que em Barcelona ou Valência. Por outro lado, abundavam os músicos italianos nas orquestras da corte, tanto na capela do palácio como nas de outras instituições. Alguns deles procuraram impedir a presumível ascensão de Manfredi e Boccherini quando estes chegaram à capital espanhola precedidos de uma certa fama. Deste modo, apesar de Manfredi ter, por fim, alcançado o lugar de violinista da orquestra privada do infante Luís de Borbón, irmão de Carlos III, Boccherini ficou à mercê dos seus exíguos recursos e de um ou outro concerto, cujos reduzidos proventos eram insuficientes para fazer face às suas necessidades e às de sua mãe, vinda de Itália.

Não cessou a sua atividade como compositor nesta época e em 1769 dedicou ao mencionado infante D. Luís uma série de seis quartetos. Estas obras causaram impressão favorável no único membro da família Borbón que possuía um certo discernimento musical, pois, embora o futuro Carlos IV mostrasse também gosto pela música, não chegou nunca a aprofundá-lo muito e, além disso, segundo parece, havia-se indisposto com Boccherini.

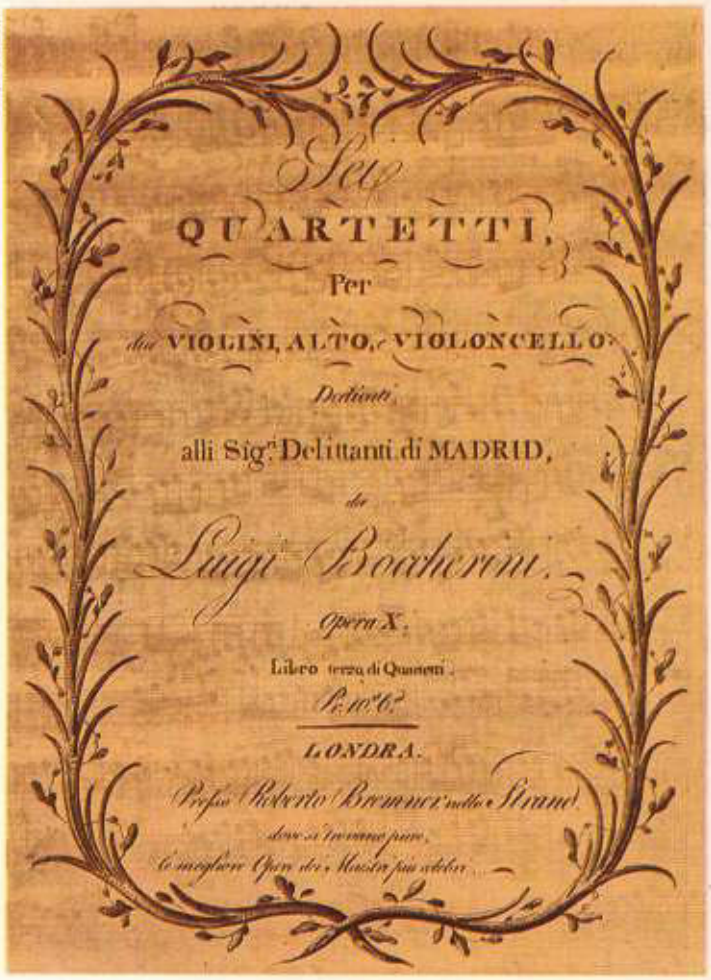
Finalmente, em novembro de 1770, o infante D. Luís aceitou-o como violoncelista de câmara e compositor da sua casa. As composições musicais de Boccherini deviam ficar, de futuro, como propriedade exclusiva do infante, exceto se este concedesse autorização para as publicar ou interpretar noutro lugar.

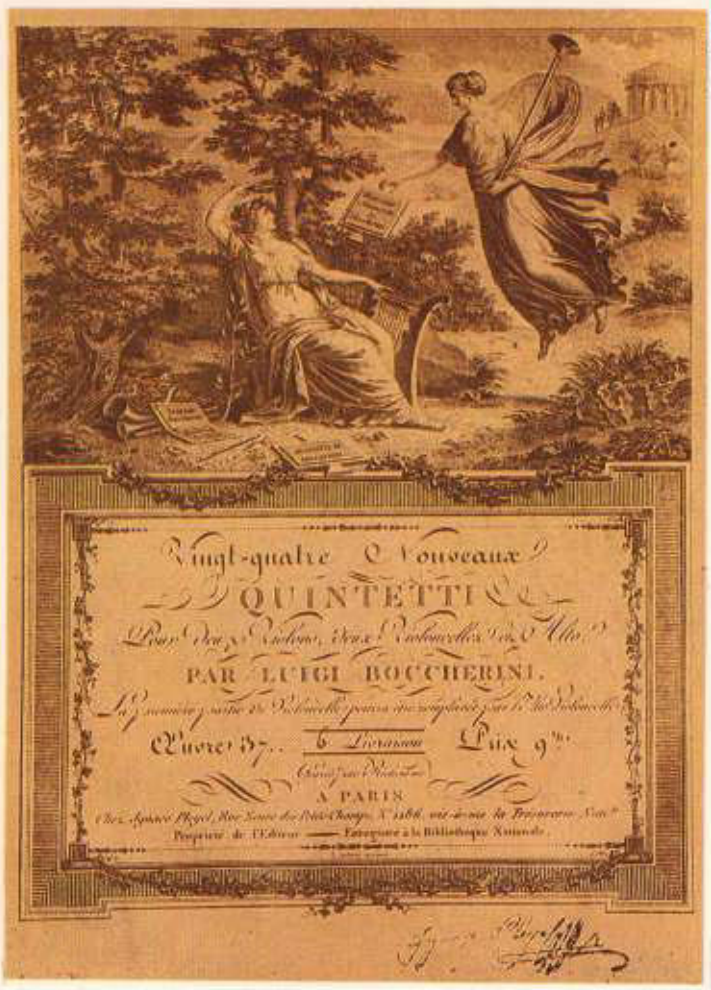
A tão desejada tranqüilidade parecia estar assegurada. Boccherini começou a escrever numerosas séries de câmara, especialmente quartetos e quintetos, que aumentaram a sua reputação. Segundo a sua biógrafa, a baronesa Germaine de Rothschild, existia na corte do infante um quarteto de cordas, formado por quatro músicos, provavelmente catalães, de nome Font (pai e três filhos), para quem Boccherini escreveu alguns dos seus quartetos e com os quais interpretou vários quintetos, reservando para si o violoncelo, como era seu hábito. Datam desta época os célebres quartetos op. 15 (1772), que lhe deram prestígio a nível europeu. Todavia, o infante Luís de Borbón casou morganaticamente pouco depois, pelo que foi afastado da corte (1776),

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

que apenas passou a freqüentar em ocasiões especiais. O infante foi residir em Las Arenas (Ávila), e, embora conservasse os seus músicos de câmara e estes continuassem ativos em audições particulares para o infante e sua mulher, o isolamento prejudicou, sem dúvida,

Boccherini trabalhou, entre 1770 e 1785, para o infante Luís de Borbón, irmão do rei Carlos III (em cima: Embarque de Carlos III em Nápoles, *de A. Joli), para quem compôs sobretudo música de câmara. Embaixo: capas de duas obras suas da época:* Seis Quartetos de Cordas *(esquerda)* e Vinte e Quatro Novos Quintetos *(direita).*



Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Boccherini. Longe do contato com a vida cultural madrilena, viu-se constrangido a escrever obras de câmara, único gênero para o qual dispunha de intérpretes em Las Arenas, pois continuavam a trabalhar com ele os membros da família Font. Datam destes anos algumas obras apreciadas, como o *Quinteto da Música Noturna de Madrid* (1780), no qual utiliza o tema da música do recolher apresentado de um modo extremamente cativante. É também desta época a primeira versão do *Stabat Mater* (1781), que adquiriria a forma definitiva em 1800.

O infante D. Luís não exerceu nunca de uma maneira severa o direito de exclusividade sobre a música de Boccherini e habitualmente consentia que este publicasse as suas produções no estrangeiro, visto não existir propriamente uma editora de música em Espanha nesse tempo. Assim, Boccherini esteve em contato com as casas editoras mais importantes da Europa, que divulgaram as suas principais obras de câmara. Em 1775 publicaram-se em Paris os quintetos op. 11, cujo n.º 5 contém o célebre minueto designado por antonomásia «o minueto de Boccherini». Estes quintetos juntam duas partes de violoncelo a duas de violino e uma de violeta, combinação instrumental predileta de Boccherini. A outra combinação (dois violinos, duas violetas e um violoncelo), que se generalizou mais tarde, só foi usada por Boccherini em quinze por cento dos seus quintetos. Também foram publicadas obras de Boccherini em Mannheim, Viena e outras cidades do mundo germânico; então, a sua produção rivalizava com a de Haydn, um dos poucos autores que supera talvez Boccherini neste campo. Os seus contemporâneos aperceberam-se da semelhança existente entre os dois compositores, mas por Boccherini ser um autor mais próximo do *estilo galante* ou rococó chamavam-lhe, às vezes, humoristicamente, *La Sposina* («a Esposa»), aludindo ao caráter mais viril das obras de Haydn.

Em 1785, Boccherini perdeu subitamente o seu protetor, o infante Luís de Borbón, falecido em 7 de agosto. Pouco antes, havia morrido também Clementina Pelicho, mulher do compositor, deixando-lhe uma numerosa prole para alimentar e criar. Felizmente, Carlos III, que, apesar do casamento morganático de D. Luís, o continuava a estimar muito, concedeu uma pensão a Boccherini, que, por sua vez, tratou de arranjar um novo protetor. Por correspondência, conseguiu que o melômano príncipe Frederico Guilherme da Prússia o nomeasse compositor de câmara, cargo que implicava o envio de obras musicais e não, como supuseram alguns estudiosos mal informados, a permanência de Boccherini em Berlim. Entre estas obras encontram-se uma notável sinfonia e um

Arquivo Siheit

número de trios, quartetos e quintetos. Entre os quartetos, sobressai o chamado *La Tiranna*, op. 44, n.º 4.

Os últimos anos

Durante um tempo, Boccherini esteve a serviço da condessa-duquesa de Benavente-Osuna, uma das mais distintas damas da corte madrilena e apaixonada rival da duquesa de Alba, com quem competia na apresentação, em seus salões, das novidades mais atrativas de Madrid. Boccherini exercia o cargo de diretor da orquestra privada daquela dama, para quem escreveu a sua única obra cênica, uma zarzuela intitulada *La Clementina*. Estreada em casa da duquesa em 1786, esta obra foi representada uns anos mais tarde em Valência, após o que desapareceu de todos os repertórios até à sua recente exumação, que parece não ter tido continuidade, apesar do seu evidente interesse. Em casa da sua protetora, Boccherini teve oportunidade de conhecer o pintor Goya, então no início da carreira. Mas, de repente, e sem que disponhamos de dados que o expliquem, Boccherini desapareceu do palácio da condessa-duquesa, só se podendo conjeturar algum incidente desagradável como causa do afastamento de Boccherini desse interessante e lucrativo emprego. Esta a razão de alguns autores terem pensado numa viagem de Boccherini a Berlim, já citada.

Por outro lado, após a morte de Frederico Guilherme II, da Prússia, em 1797, cessou a pensão que Boccherini recebia dele pelo fornecimento de partituras musicais. O seu sucessor, Frederico Guilherme III, não sentia qualquer interesse pela música e rescindiu o contrato. Assim, Boccherini teve de enfrentar uma série de carências e privações, que procurou resolver vendendo obras suas ao editor franco-alemão Ignaz Pleyel, de Paris. Este valeu-se da insegurança das comunicações e do fato de Boccherini estar indefeso, isolado em Madrid, para lhe pagar pouco e mal, não obstante as suas peças se venderem bem. Boccherini recorreu também à venda em Espanha de adaptações para viola dedilhada de algumas das suas composições, única maneira de atrair um público pouco disposto a deixar-se entusiasmar pelas sutilezas dos quartetos ou quintetos de cordas. A esta atividade devemos alguns notáveis quintetos, como os op. 50, a curiosa sinfonia concertante para viola e orquestra de cordas, etc.

São igualmente desta última fase os seis quintetos com piano, dois violinos, violeta e violoncelo compostos em honra da nação francesa, talvez um modo discreto de expressar a sua admiração pela República Francesa. Escritos em 1799, podem dever-se, como aponta Germaine de Rothschild, a uma forma de reconhecimento por um artigo elogioso dedicado à sua

Em 1775, foram publicadas em Paris, com o consentimento do infante D. Luís de Borbón, que gozava dos direitos de propriedade das obras que Boccherini compôs enquanto esteve ao seu serviço, os quintetos op. 11, cujo n.º 5 contém o célebre minueto, vulgarmente conhecido por Minueto de Boccherini. *À esquerda:* Le plaisir du bal, *de Watteau.*

Museu do Prado Madrid/Anguin Salvat

Nos últimos anos de vida, Boccherini, que enfrentava sérias dificuldades econômicas, viu-se obrigado a vender em Espanha adaptações para viola de algumas das suas obras. São desta época os quintetos op. 50 e a sinfonia concertante para orquestra de cordas e viola dedilhada. À direita: El majo de la guitarra, *de Ramon Bayeu (1746-1793).*

Museu Provincial de Belas-Artes, Sevilha/Arquivo Salvat

Pode dizer-se que a obra de Luigi Boccherini esteve praticamente esquecida durante anos, com exceção do célebre minueto, de um ou outro quarteto ou quinteto e do concerto de violoncelo em si bemol maior. Em 1943, realizou-se em Barcelona uma audição do seu Stabat Mater, *que alcançou um êxito notável. À esquerda:* Caminho do Calvário, *de Valdés Leal.*

música num jornal de Paris. Junto de Luciano Bonaparte, irmão de Napoleão e embaixador francês em Madrid, Boccherini conseguiu um cargo remunerado, dirigindo os concertos que o diplomata oferecia à nobreza de Madrid. Agradecido ao seu novo, embora fugaz, protetor, dedicou-lhe duas séries de quintetos, os op. 60 e 62.

Uma série de desgraças familiares, como o falecimento de três filhas e da sua segunda mulher, María del Pilar Joaquina Porreti, precipitaram a morte de Boccherini, reduzido a uma vida extremamente pobre num quartinho acanhado e incômodo. Envelhecera prematuramente e uma doença pulmonar pôs fim aos seus dias em Madrid, em 28 de maio de 1805. Os seus descendentes continuaram a residir em Espanha e um deles, Alfredo Boccherini, publicou, em 1879, umas notas biográficas do compositor e um catálogo das suas obras, que só recentemente foi superado pelo exaustivo volume de Yves Gérard, publicado em 1965.

A sua obra foi desaparecendo gradualmente dos programas habituais e ficou limitada a alguns quintetos (especialmente nas versões com viola), a um ou outro quarteto, ao célebre minueto, mais raramente a uma sinfonia e ao único concerto de violoncelo e orquestra que dos oito que escreveu se tornou famoso, isto é, o composto em si bemol maior. Hoje em dia, o processo de revalorização da sua obra, eminentemente discográfica, mostra-nos um compositor elegante, embora profundo, com traços da influência de Mannheim e o perfume hispânico das composições dos últimos anos; até nas que não incluem viola se pode detectar, por vezes, esse caráter. A sua produção sinfônica e concertística — com exceção do concerto citado — fica um pouco relegada para segundo plano, apesar da limpidez e boa construção. Após uma audição em Barcelona, em 1943, o *Stabat Mater*, na sua versão de 1800, figura por vezes nos programas de concertos.

Tudo isto contribuiu para que Boccherini tenha voltado a ser mais amplamente conhecido do que em épocas anteriores.

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL
28 sinfonias, G. 490, 493-498 e 503-523 • 11 concertos de violoncelo, G. 474-483 e 573, entre os quais o G. 482, em si bemol maior.

OBRA DE CÂMARA
7 duos, G. 56-62 • 12 trios de violino, violoncelo e violeta, G. 95-100 e 107-112 • 36 trios de 2 violinos e violoncelo, G. 77-94, 101-106, 113-118 e 125-130 • 91 quartetos de cordas, G. 159-249, entre os quais sobressai o op. 44, n.º 4, em sol maior, G. 223, *La Tiranna* (1792) • 18 quintetos de flauta, 2 violinos, violeta e violoncelo, G. 419-430 e 437-442 • 6 quintetos de flauta/oboé, 2 violinos, violeta e violoncelo, G. 431-436 • 12 quintetos de piano, 2 violinos, violeta e violoncelo, G. 407-418 • 124 quintetos de 2 violinos, violeta e 2 violoncelos, G. 265-377 e 397-402, entre os quais convém salientar o op. 11, nº 5, em mi maior, G. 275 (1771), conhecido pelo seu famoso minueto, e o op. 30, n.º 6, em mi bemol maior, G. 322, *Quinteto da Música Noturna de Madrid* (1780) • 17 sextetos, G. 454-459, 461-469 e 471-472 • 2 octetos, G. 470 e 473 • 12 sonatas, G. 25-30 e 143-148.

OBRA VOCAL E DE CENA
Profana
1 zarzuela, *La Clementina* (Ramón de la Cruz, 1786), G. 540 • 1 cantata, *La confederazione dei Sabini con Roma* (P. A. Trenta, 1765), G. 543 • 15 árias italianas, G. 544-558 • 1 dueto, *La destra ti chiedo*, G. 559.

Religiosa
Stabat Mater, op. 61, G. 532 (1800) • *Cantata de Natal*, op. 63, G. 535 (1802) • 2 oratórios: *Gioas, rè di Giudea* (P. Metastásio, c. 1765), G. 537; *Il Giuseppe riconosciuto* (P. Metastásio, c. 1765), G. 538 • 9 *villancicos*, G. 539 • Outras peças menores.

Perfil biográfico

Capítulo 22

Haydn, músico dos Esterházy

Franz Joseph Haydn nasceu em 31 de março de 1732 numa região fronteiriça entre a Áustria e a Hungria, onde passou quase toda a sua vida, com exceção das duas viagens que efetuou a Londres. De origem rural e ascendência germânica, as suas raízes nos limites do mundo eslavo não deixaram de influir na sua música. Cerca de 1650, seu bisavô Kaspar abandonou a povoação de Tadten (Tétèny em húngaro) para se instalar em Hainburg, pequena cidade junto do Danúbio, situada a uns doze quilômetros a jusante de Viena. Nesta aldeia, cujos habitantes foram chacinados ou levados como escravos pelos turcos em 1683, nasceram seu avô (Thomas) e seu pai (Matthias).

Matthias Haydn (1699-1783) seguiu, como seu pai, a profissão de carpinteiro de carruagens. Por volta de 1727, instalou-se em Rohrau, pequena aldeia junto do rio Leitha, a uns doze quilômetros a sudoeste de Hainburg. Aí, contraiu matrimônio, em 24 de novembro de 1728, com Anne Maria Koller (1707-1754), que antes trabalhara como cozinheira em casa do conde Harrach, senhor do lugar. Desse casamento nasceram doze filhos, dos quais só sobreviveram seis, três rapazes e três moças. Entre eles, Franz Joseph foi o segundo; Johann Michael (1737-1806), também compositor, o sexto; e Johann Evangelist (1743-1805), que passou a vida como tenor em casa dos Esterházy, o décimo primeiro. Matthias Haydn, o pai do músico, era uma personalidade relativamente importante, não pelo seu ofício de carpinteiro de carruagens, mas sim por exercer as funções de juiz cantonal. Seu filho Franz Joseph (que toda a vida quis ser tratado simplesmente por Joseph) foi batizado no dia seguinte ao do seu nascimento, isto é, em 1 de abril de 1732.

A estada em Hainburg

Matthias, amador da música, tocava harpa, apesar de não possuir conhecimentos musicais, e, ainda muito pequeno, Joseph costumava acompanhá-lo cantando. Tendo notado que o filho tinha uma bonita voz, seus pais pensaram que ela lhe poderia ser útil na vida. A sorte chegou na primavera de 1738. Em Hainburg, viviam outros membros da família, entre os quais Johann Matthias Franck (1708-1783), marido da meia-irmã de Matthias Haydn. Franck exercia em Hainburg as funções de mestre-escola e diretor do coro e, tendo-se apercebido da beleza da voz do pequeno, convenceu os pais de Haydn a confiarem-no, prometendo-lhes velar pela sua educação geral. Com 6 anos de idade, Haydn deixou Rohrau, onde não mais voltaria a viver.

É oportuno referir que dispomos de poucos dados sobre a infância e juventude de Haydn. As únicas

Bettmann Archive

Bettmann Archive

Franz Joseph Haydn nasceu em 31 de março de 1732 em Rohrau, pequena povoação situada numa região pantanosa fronteiriça entre a Áustria e a Hungria. Segundo filho de uma família de doze irmãos — de que só sobreviveram seis —, Franz Joseph demonstrou, desde muito pequeno, uma grande aptidão para o canto. Esta circunstância levou seu pai, Matthias Haydn, que, apesar de ser carpinteiro de carruagens, sentia grande admiração pela música, a confiar a educação da criança ao seu cunhado Johann Matthias Franck, mestre-escola e diretor do coro da cidade vizinha de Hainburg. Em cima, à esquerda: dois aspectos da casa natal de Haydn.

fontes são, por um lado, um esboceto autobiográfico redigido pelo próprio Haydn em 1776 e, por outro, as biografias de Georg August Griesinger (1769-1845) e Albert Christoph Dies (1755-1822), aparecidas em 1810, segundo entrevistas feitas ao compositor pouco antes da sua morte. Na época dos encontros com Griesinger e, sobretudo, com Dies, Haydn era um homem idoso, cuja memória falhava constantemente e que, portanto, nem sempre conseguia recordar com exatidão os acontecimentos ocorridos meio século antes. Estes três documentos contradizem-se por vezes, mas nem por isso deixam de ser indispensáveis para conhecer e seguir a vida do compositor.

Em casa do «primo Franck», Haydn aprendeu a «ler, escrever, recitar o catecismo, cantar e tocar quase todos os instrumentos de sopro e de cordas, sem esquecer os timbales» (Griesinger). No entanto, Haydn declararia a este biógrafo: «Fiquei infinitamente reconhecido a esse homem [Franck], para além da tumba, por me ter dado tanto, inclusive dele próprio, visto que recebi dele muito mais pancada do que comida.» Convém sublinhar também a desordem que reinava naquele lar, situação a que o jovem Haydn se mostrou sempre muito sensível, tanto mais que sua mãe fora sempre uma excelente dona de casa. Contudo, setenta anos mais tarde, no seu testamento de 1809, Haydn legou à senhora de Philipp Schimpel, filha de Matthias Franck, «aquele que foi o meu primeiro professor de música», e a seu marido a quantia de 100 florins.

Menino cantor em Viena

Passados dois anos, Karl Georg Reutter (1708-1772), célebre compositor de música religiosa e, desde havia pouco tempo, mestre de capela da Catedral de Santo Estêvão de Viena, deteve-se em Hainburg durante uma digressão em busca de novos valores para o coro da catedral. A execução de um trilo difícil por Joseph parece ter sido a causa que levou Reutter a decidir recrutá-lo. Provavelmente entre abril e maio de 1740 Haydn chegou a Viena com 8 anos de idade e nela passou os vinte anos seguintes da sua vida, primeiro como menino cantor de Santo Estevão e depois como jovem compositor à procura de meios de subsistência.

A sua chegada a Viena coincidiu com o fim de uma época. O imperador Carlos VI morreu nesse mesmo ano e o mestre da capela imperial, Johann Joseph Fux, o grande representante da música barroca austríaca,

Depois de permanecer dois anos (1738-1740) em Hainburg, em casa de seu «primo Franck», Haydn, que então tinha 8 anos, foi contratado como menino cantor por Karl Georg Reutter, mestre de capela da Catedral de Santo Estêvão de Viena (embaixo). Haydn permaneceu nesta cidade até 1761, ano em que passou a fazer parte da capela musical do príncipe Esterházy.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

E. Lessing / Magnum / Zardoya

faleceu em 1741. A Carlos VI sucedeu sua filha Maria Teresa, que reinou até 1780. Em 1741, nasceu o futuro imperador José II. Todos estes acontecimentos chegaram, sem dúvida, aos ouvidos de Haydn, mas, para ele, o essencial nesse momento era o trabalho no coro da igreja, formado pelo mestre de capela Reutter, o seu ajudante, treze instrumentistas e doze cantores, dos quais seis meninos. Os 700 florins de que Reutter dispunha por ano para manter os membros da sua capela não eram, aparentemente, suficientes, uma vez que «o estômago de Joseph teve de se habituar a jejuns cada vez mais prolongados, que se esforçava por remediar participando em cerimônias ocasionais com que se procurava reconfortar os pequenos cantores» (Dies). O alimento intelectual deixava também muito a desejar. «Na capela não se prestava qualquer ensino teórico e Haydn recordava ter recebido apenas duas lições de Reutter sobre essa matéria» (Griesinger). Havia também algumas aulas de catecismo, latim, cálculo e teatro, mas a educação dos recém-chegados era confiada principalmente aos alunos mais velhos. Assim, Joseph teve de se encarregar da educação de seu irmão Michael, que se juntou a ele na Catedral de Santo Estêvão em 1745.

A mudança de voz encerrou bruscamente este período: durante um concerto a que a imperatriz assistiu, esta achou que Haydn «guinchava». A partir daí, Reutter só esperou arranjar um pretexto para se ver livre dele. «Uma travessura de Haydn apressou o seu despedimento» (Dies): parece que o jovem terá experimentado uma tesoura nova na cabeleira de um companheiro. E foi assim que, numa úmida tarde novembro de 1749, Haydn se viu só e sem dinheiro nas ruas de Viena.

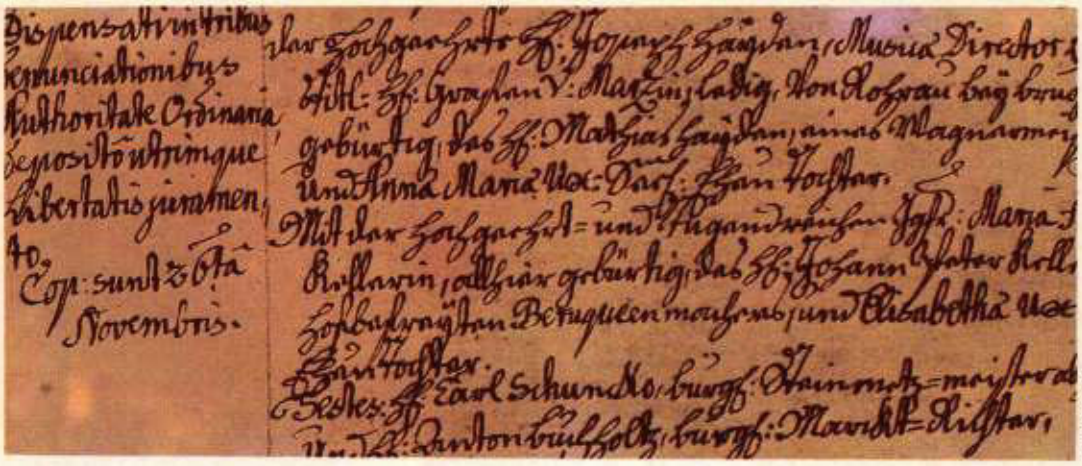
Em cima, à direita: a casa da Michaelplatz de Viena, onde Haydn residiu depois de ter sido despedido do lugar de cantor da Catedral de Santo Estêvão. Foram anos de penúria econômica em que, para subsistir, o jovem músico deu aulas de clavicórdio, tocou órgão nas igrejas e violino em bailes e serenatas. À direita: retrato de Porpora, com quem Haydn ampliou os seus conhecimentos musicais.

Conservatório Musical Nápoles; Arquivo Schott

Um jovem à procura de emprego

Haydn não pensou nunca regressar a Rohrau, onde seus pais pretendiam convencê-lo a receber as ordens eclesiásticas, para o que não sentia a menor inclinação.

Na primeira noite de «liberdade» em Viena, Haydn aceitou a hospitalidade do tenor Johann Spangler (1721-1794), cuja filha, Maria Magdalena, faria contratar como soprano em casa dos Esterházy, arranjando-lhe simultaneamente um emprego e um marido na pessoa do tenor Carl Friberth. Recebeu também um empréstimo desinteressado de um rico comerciante, Anton Buchholz (1685-1769), cuja neta viria a incluir nos seus testamentos de 1801 e 1809. Por fim, Haydn conseguiu instalar-se numas águas-furtadas da Michaelplatz, defronte do Burgtheater, para onde levou um velho clavicórdio. A fim de ganhar a vida, tocava órgão nas igrejas e violino em bailes e serenatas. Além disso, dava aulas de clavicórdio a preços baixíssimos. Durante a noite, nas águas-furtadas, estudava obras teóricas,



Arquivo Salvat

Em 26 de novembro de 1760, Haydn, desrespeitando uma das cláusulas do contrato que assinara com o conde de Morzin, contraiu casamento com Maria Anna Keller (em cima, à esquerda), pessoa de caráter um pouco estranho e que não deu o devido valor às qualidades do músico. Em cima (à direita), reprodução do assento do casamento.

como o *Gradus ad Parnassum*, de Fux, ou executava no clavicórdio as sonatas mais recentes de Carl Philipp Emanuel Bach. Por uma feliz casualidade, Haydn chamou a atenção do célebre poeta e libretista Pietro Metastásio (1698-1782), que vivia no terceiro andar do mesmo prédio. Graças à sua intervenção, conseguiu aumentar o seu círculo de alunos e, acima de tudo, aproveitar as lições do compositor Nicola Porpora (1686-1766). Com efeito, de 1753 a 1755, aproximadamente, Haydn sujeitou-se a servir de factótum de Porpora. «Os adjetivos de *asino, coglione* e *birbante* eram muito freqüentes, bem como a pancada, mas eu suportava tudo com paciência, uma vez que em casa de Porpora fiz grandes progressos no canto, na composição e no italiano.»

Em 1751 ou 1752, Haydn recebeu de Felix Kurz-Bernardon, ator de renome, a encomenda de compor música (atualmente perdida) para *El diablo cojuelo* («Der Krumme Teufel»). Várias obras vocais e instrumentais se seguiram a esta composição. Graças a elas, e também a Porpora, Haydn passou a ser conhecido nos meios influentes. Um encontro importante para Haydn foi o que teve com o barão Karl Joseph von Fürnberg (1720-1767), que organizava regularmente sessões de música de câmara na sua residência de Weinzierl, na Baixa Áustria, não muito longe da Abadia de Melk.

A instâncias do barão von Fürnberg, em 1758 ou 1759, Haydn foi nomeado mestre de capela do conde Morzin, com um salário de 200 florins por ano. Grande apaixonado por música, o conde Morzin passava todos os verões no seu castelo de Lukavec, perto de Pilsen, na Boêmia, e o resto do ano em Viena. Haydn compôs para ele, entre outras, as suas primeiras sinfonias e uma série de divertimentos para instrumentos de sopro. Uma das cláusulas do contrato entre Haydn e o conde Morzin proibia-o de casar. Anteriormente, Haydn morara em casa de um cabeleireiro chamado Johann Peter Keller, de cuja filha mais nova, Therese, se enamorou. Infelizmente para Haydn, Therese entrou para uma ordem religiosa. Não obstante, animado pelo cabeleireiro, Haydn pediu a mão da filha mais velha, Maria Anna (1729-1800). O casamento realizou-se na Catedral de Santo Estêvão, em 26 de novembro de 1760. A união não foi feliz.

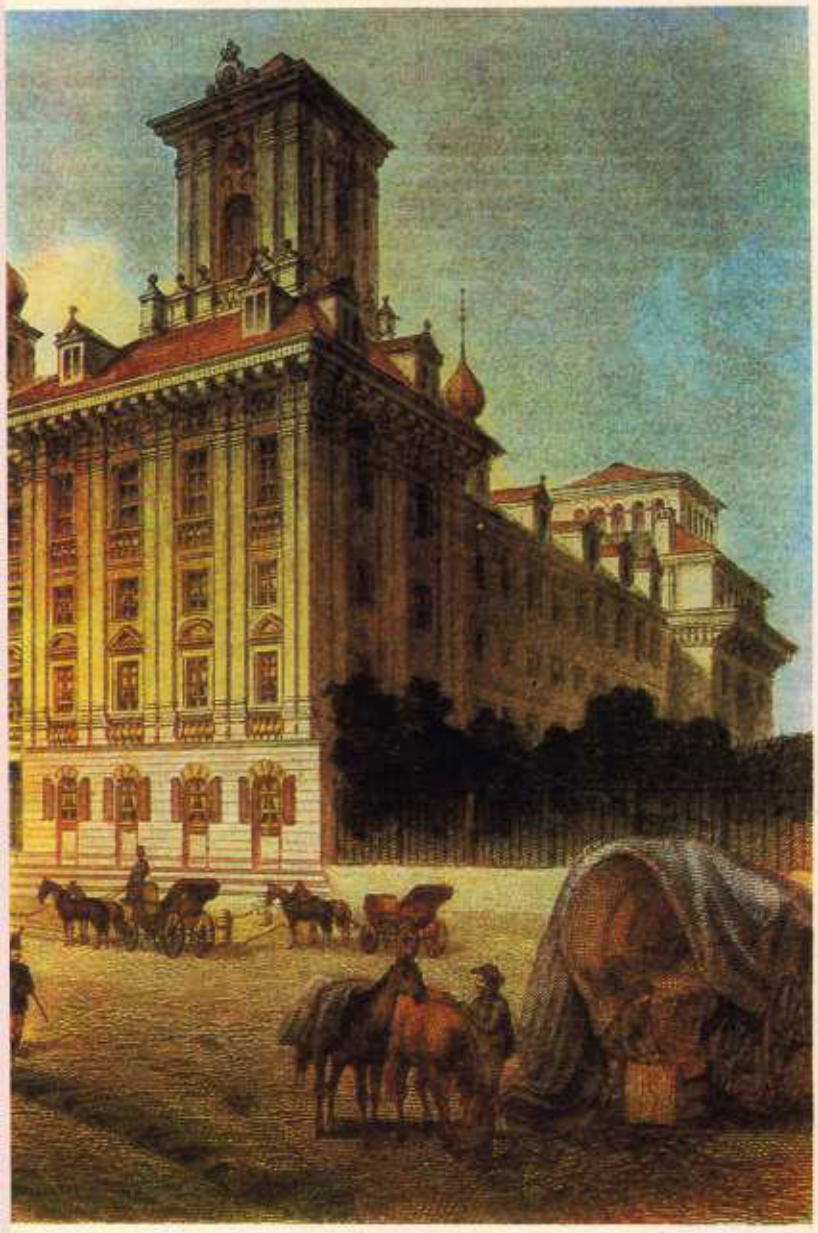
Museu Haydn, Eisenstadt/Arquivo Salvat

A família Esterházy

Haydn não teve de esperar a reação do conde Morzin perante o não cumprimento da cláusula do contrato, uma vez que um revés da fortuna obrigou o conde a cancelar o compromisso que o ligava a Haydn e bem assim ao resto dos músicos. O jovem compositor não ficou muito tempo sem emprego. O príncipe Paul Anton Esterházy (1711-1762), que ouvira uma das suas sinfonias e que necessitava de um substituto para o seu já idoso mestre de capela, Gregorius Werner (1693-1766), ofereceu-lhe o lugar. Haydn não hesitou um instante: assinou o contrato em 1 de maio de 1761, ligando-se à família Esterházy para o resto dos seus dias.

A família Esterházy não era das mais antigas da Hungria, mas era uma das mais ricas, poderosas e cultas. Sempre se distinguira pelos serviços prestados aos Habsburgos, o que lhes valeu que o cabeça fundador da família fosse nomeado barão em 1613, conde em 1626 e príncipe em 1687, dignidade esta que passou a ser hereditária em 1712. Desde 1622, a residência principal da família era em Eisenstadt (Kismarton, em húngaro), a 50 km a sudoeste de Viena. O período de maior esplendor dos Esterházy inicia-se com o conde, e mais tarde príncipe, Paul (1635-1713), que lançou as bases da capela musical que Haydn tornaria célebre. O príncipe Paul Anton, que admitiu Haydn ao seu serviço, era neto dele. Durante a sua menoridade, sua mãe contratara Gregorius Werner. Nas suas viagens pela Holanda, França, Alemanha e Itália, Paul Anton reuniu uma importante coleção de música, e em 1757 contratou em Pesaro um jovem de 16 anos, Luigi Tomasini (1741-1808), que, de 1762 até à data da sua morte, ocupou o posto de primeiro-violino da orquestra dirigida por Haydn.

Após a dissolução da orquestra do conde Morzin, Haydn recebeu uma oferta que iria decidir todo o seu futuro: o príncipe Paul Anton Esterházy propôs-lhe que entrasse para o seu serviço como vice-diretor da orquestra do príncipe. Haydn aceitou e foi nomeado em 1 de maio de 1761. Embaixo, o Palácio Esterházy em Eisenstadt.



Cláusulas do contrato

O contrato assinado por Haydn em 1 de maio de 1761 consta de catorze artigos em que se evidencia a condição dos músicos no Antigo Regime. Nele, Haydn comprometia-se, entre outras coisas, a «comportar-se como competia a um funcionário digno de uma casa principesca», a «evitar qualquer violência contra os seus subordinados» e a «velar por que os seus subordinados e ele próprio aparecessem sempre de uniforme» (artigo 2); a «evitar portar-se de modo grosseiro a comer, a beber ou em qualquer outra circunstância» (artigo 3); a «compor toda a música que Sua Alteza julgasse conveniente pedir-lhe, sem comunicar as suas composições fosse a quem fosse e, sobretudo, sem as copiar, conservando-as para uso exclusivo de Sua Alteza» e a «não compor para quem quer que seja sem que Sua Alteza o saiba ou o autorize previamente» (artigo 4); a «apresentar-se duas vezes por dia na antecâmara para saber se Sua Alteza está ou não na disposição de assistir a uma audição musical» (artigo 5); a «resolver as divergências, disputas e queixas entre os seus músicos, de modo a Sua Alteza não ser importunada por simples bagatelas» (artigo 6); a «cuidar das partituras e dos instrumentos» (artigo 7); a «obrigar os cantores a trabalhar, a fim de não esquecerem no campo o que aprenderam com sacrifício e grandes gastos em Viena» (artigo 8).

O artigo 4, nos termos do qual a música de Haydn não deveria, em princípio, ultrapassar as fronteiras do domínio do príncipe, poderia ter limitado a fama do compositor. Na realidade, nunca foi aplicado porque, por um lado, era praticamente impossível e, por outro, os diversos príncipes Esterházy que Haydn serviu depressa compreenderam que, se a glória do seu mestre de capela chegasse ao exterior, isso não deixaria de redundar em seu próprio benefício e satisfação. Assim, no novo contrato assinado por Haydn em janeiro de 1779 foi eliminada essa cláusula. Voltando ao contrato de 1761, os seus termos não diferiam dos que teria subscrito qualquer funcionário do príncipe e devemos frisar que Haydn o assinou com prazer, reconhecimento e confiança no futuro. As pessoas a serviço do príncipe estavam divididas em três categorias: funcio-

Museu Haydn, Eisenstadt / Arquivo Salvat

Tinham decorrido apenas poucos meses desde que Haydn entrara a serviço dos Esterházy quando, em março de 1762, morreu o príncipe Paul. Sucedeu-lhe o seu irmão Nikolaus (1714-1790), chamado Nikolaus-o-Magnífico (em cima), que Haydn serviu durante 28 anos.

nários, lacaios de libré e criados. Haydn pertencia à primeira categoria, e desde 1773 os vários aumentos de salário, que de início consistia em 400 florins por ano, devem ter-lhe agradado. Quanto ao montante dos seus rendimentos, era equiparável à terceira categoria dos funcionários do príncipe, logo abaixo do intendente e do médico pessoal.

Nove músicos — dois oboés, dois fagotistas, um flautista e quatro instrumentistas de cordas — foram contratados ao mesmo tempo que Haydn, na primavera de 1761. Além deles, integravam a pequena orquestra três cantores e dois trompas. O príncipe Paul Anton planejava reorganizar a sua capela. Nesse mesmo ano, Haydn escreveu para o príncipe três sinfonias — a n.º 6 *(Le matin)*, a n.º 7 *(Le midi)* e a n.º 8 *(Le soir)* —, ouvidas pela primeira vez em Eisenstadt ou, o que parece mais provável, em Viena. Contudo, o príncipe por pouco tempo pôde gozar a música de Haydn, pois morreu em 18 de março de 1762.

O novo príncipe Esterházy

Sucedeu-lhe seu irmão Nikolaus (1714-1790), chamado Nikolaus-o-Magnífico, que Haydn serviu durante 28 anos. Nikolaus fez a sua entrada solene em Eisenstadt em 17 de maio de 1762. As cerimônias organizadas para assinalar o acontecimento permitiram que Haydn conhecesse pela primeira vez o gosto pelo luxo e pelos festejos. Em janeiro de 1763 realizaram-se outras festas em Eisenstadt, por ocasião do casamento do filho mais velho do príncipe. Nelas foi representada a ópera *Acide*, escrita por Haydn no ano anterior.

O palácio de Eisenstadt cedo se tornou insuficiente para o príncipe Nikolaus. Antes da sua proclamação, vivera num pavilhão de caça em Süttor, lugar situado na planície húngara, num extremo do lago Neusiedl. O solo pantanoso não impediu o príncipe de aí mandar construir um grande palácio, que os contemporâneos não hesitaram em comparar a Versalhes. A partir de 1766, esse palácio passou a ser chamado Esterháza, e já nesse ano se celebraram aí audições musicais. Haydn e os seus músicos instalaram-se definitivamente nele em 1768. Porém, Esterháza só foi considerado totalmente concluído em 1784, com a inauguração da cascata em frente do edifício central. Então, o palácio contava 1026 divisões e a sua construção custara 13 milhões de florins. Esterháza ultrapassava em magnificência tudo o que se pode imaginar. Uma brochura, aparecida em 1784, descreve com bastante detalhe a sua sala de ópera, com capacidade para 400 pessoas, o teatro de marionetas em forma de gruta, a biblioteca, a galeria de quadros, etc.

Durante mais de vinte anos, sucederam-se sem cessar concertos, óperas, representações teatrais (Haydn pôde ver duas obras de Shakespeare), festas e iluminações, sobretudo no verão, uma vez que o príncipe e seu séquito passavam o inverno na capital austríaca. Todavia, a temporada de 1778 durou de 23 de janeiro a 22 de dezembro, com um total de 242 manifestações. Entre os grandes festejos organizados em Esterháza sobressaem o realizado em julho de 1772, em honra do cardeal Rohan, embaixador da França em Viena; o de setembro de 1773, em honra da imperatriz Maria Teresa; e o de agosto de 1775, em honra do arquiduque Fernando, terceiro filho do imperador.

Durante os primeiros anos em casa dos Esterházy, Haydn escreveu sobretudo sinfonias e concertos destinados aos membros da sua orquestra, entre os quais figuravam virtuoses de primeira categoria, como o já citado violinista Luigi Tomasini, o violoncelista Joseph Weigl ou o trompa Johann Knoblauch. Haydn estabeleceu com alguns deles estreitas relações de amizade e foi mais de uma vez testemunha nos seus casamentos ou padrinho de alguns dos seus filhos. Mas não se pode dizer que a vida em Eisenstadt e, mais tarde, em Esterháza fosse propriamente idílica. Durante cinco anos, Haydn teve de suportar Werner, que conservou o posto de mestre de capela até à sua morte, ocorrida em 3 de março de 1766. Na realidade, Haydn só dependia dele no que dizia respeito à música religiosa e, para mais, apreciava-o sinceramente. Mas Werner, transtornado pela inveja e pelos acontecimentos, classificou por várias vezes o seu jovem colega de «fabricante de canções» e, em outubro de 1765, não hesitou em escrever ao príncipe, chamando a atenção deste para a desordem e indisciplina dos membros da orquestra.

Conflitos em Esterháza

Parece dever-se a essa carta o decreto assinado pelo príncipe em Süttor, a 3 de novembro de 1765, intitula-

F. Lessing / Magnum / Zardoya

Muito influenciado pelo esplendor da corte dos Médicis em Florença e pelo luxo da de Versalhes, o príncipe Nikolaus mandou construir nas margens do lago Neusiedl uma suntuosa mansão (em cima), a que deu o nome de Esterháza. Embaixo: sala de música do palácio, com capacidade para 400 pessoas.

do *Regulatio Chori Kismartoniensis:* «Em virtude de os músicos da capela, pela sua negligência e indisciplina, terem provocado grande desordem no coro e de se haverem esquecido de cuidar e conservar os seus instrumentos como deviam, pede-se encarecidamente ao

E. Lessing / Magnum / Zardoya

mestre de capela Haydn que: 1) prepare um catálogo em triplicado de todos os instrumentos e partituras do coro [...]; 2) faça que o mestre-escola Joseph Diezl distribua e recolha em cada serviço as partituras necessárias e, posteriormente, [...] as reagrupe e se assegure de que são guardadas no lugar que lhes corresponde [...]; 3) vele por que o sobredito mestre-escola conserve sempre os instrumentos em ordem e em bom estado; 4) zele especialmente por que todos os coristas assistam aos ofícios regularmente [...]; 5) organize durante a nossa ausência, dois concertos por semana [...] e, por último, 6) de futuro, ninguém se deverá ausentar dos concertos e ofícios sem autorização, como vem acontecendo até agora, sendo necessário apresentar quinzenalmente um relatório escrito com os nomes dos ausentes e a presumível causa da sua ausência [...] Finalmente, pede-se encarecidamente ao sobredito *Kapellmeister* Haydn que se dedique com mais diligência à composição e, em especial, à redação de obras que possam ser tocadas na *gamba* e de que, até à data, vimos muito poucas. A fim de podermos avaliar o seu zelo, fará chegar às nossas mãos a primeira parte de cada composição, limpa e claramente copiada.»

A *gamba*, barítono ou *viola di bordone*, instrumento da família das violas de arco, tinha encontrado um adepto fervoroso na pessoa de Nikolaus Esterházy. Isso explica a enorme quantidade de peças para esse instrumento (das quais 126 trios) escritas por Haydn entre 1765 e 1772, aproximadamente. A acusação de negligência parece um pouco exagerada, pois o número de obras redigidas durante esses anos leva-nos mais a falar de esgotamento. Felizmente, o descontentamento do príncipe não durou muito, pois em 4 de janeiro de 1766 enviou esta carta ao seu intendente Rahier: «Acabo de receber três novos excertos de obras de Haydn e devo dizer que estou muito satisfeito. Fazei, pois, com que estes 12 ducados que vos envio lhe sejam entregues em meu nome.»

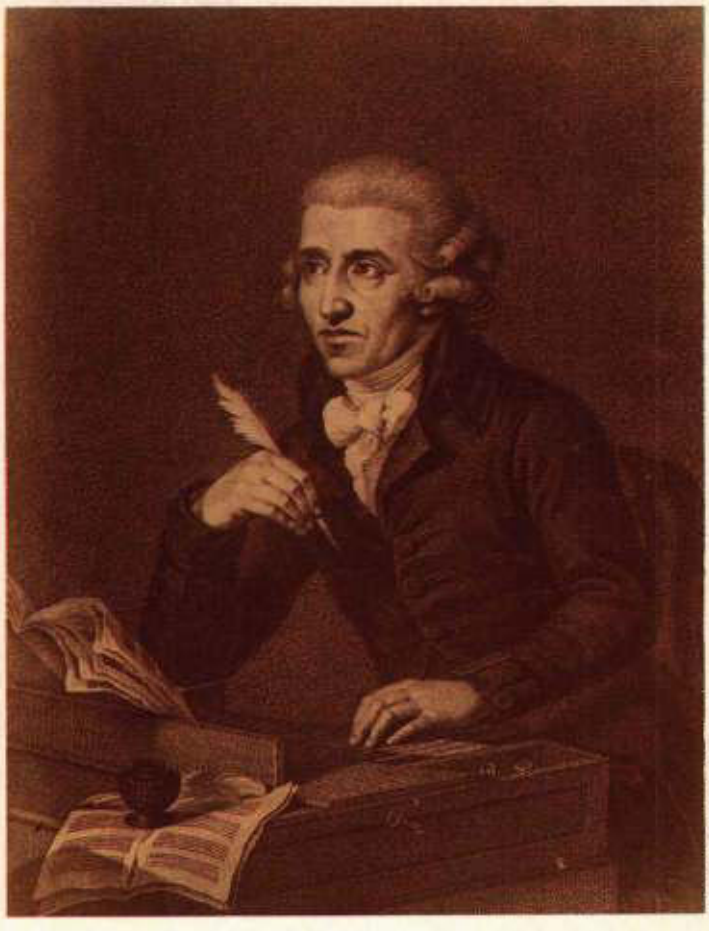
Haydn teve problemas quer em Eisenstadt quer em Esterháza, devido aos constantes conflitos que surgiam entre os seus músicos ou entre estes e a administração do príncipe. O grupo que estava a cargo de Haydn era bastante turbulento: petições, requerimentos e litígios eram o pão-nosso de cada dia e Haydn tinha de tratar de tudo. Nos fins de 1765, por exemplo, o flautista Franz Nigat foi despedido; disparara a sua escopeta de caça sobre uns pássaros que sobrevoavam o telhado de uma mansão do príncipe, que ardeu completamente. Em novembro de 1771 teve também de intervir na rixa que opusera o violoncelista Franz Xaver Marteau e o flautista Pohl numa taberna de Eisenstadt, durante a qual Pohl perdeu um olho, e em 1769 viu-se a braços com violenta querela entre os dois violoncelistas Ignaz Küffel e Joseph Weigl.

Nesta perspectiva, o célebre episódio da sinfonia n.º 45, *O Adeus*, escrita em novembro de 1772, é apenas um caso entre muitos outros. Circularam muitas histórias a esse respeito, mas a versão de Griesinger é, sem dúvida, a que está mais perto da realidade: «Entre os músicos do príncipe Esterhazy havia jovens recém-casados que, durante o verão, enquanto durava a estada do príncipe em Esterháza, se viam obrigados a deixar as mulheres em Eisenstadt. Ao contrário do que era costume, o príncipe decidiu prolongar a sua permanência em Esterháza algumas semanas mais. Os jovens maridos, consternados, dirigiram-se a Haydn pedindo-lhe que fizesse algo para mudar a situação. Haydn teve a idéia de compor uma sinfonia durante a qual os instrumentos se iriam calando um após outro. Essa sinfonia foi executada na presença do príncipe. Haydn recomendou aos músicos que, logo que acabassem de tocar a sua parte, apagassem a vela e saíssem com o instrumento debaixo do braço. O príncipe e todos os presentes compreenderam imediatamente e no dia seguinte foi dada ordem de partida de Esterháza.»

O isolamento de Esterháza

Haydn queixou-se algumas vezes de ter de permanecer isolado em Esterháza e não poder ir a Viena como desejava. No entanto, reconhecia também que essa situação lhe trazia algumas vantagens: «Como diretor de uma orquestra, podia fazer experiências. Tinha liberdade para mudar, melhorar, acrescentar ou suprimir, enfim, para me permitir todas as ousadias possíveis. Afastado do mundo, não havia ninguém que me importunasse, o que me permitiu ser original.»

Mas, com o correr dos anos, essa situação tornou-se cada vez mais difícil de suportar e procurou estabelecer contato com o exterior, tanto a nível pessoal como no plano profissional. Em 1766, Haydn comprou uma casa em Eisenstadt, que ardeu por duas vezes, em 1768 e 1776. Em 1768, enviou ao mosteiro de Zwettl, na Baixa Áustria, a sua cantata *Applausus*, acompanhada de uma carta de recomendações com dez interessantes pontos, especificando como devia ser executada uma



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Durante o tempo em que Haydn esteve a serviço do príncipe Nikolaus, a sua vida decorreu — salvo algumas viagens esporádicas a Viena, em que acompanhou o príncipe — entre o Palácio de Esterháza e a cidade de Eisenstadt. À direita: pátio interior da casa de Haydn nesta cidade, e, embaixo, um dos quartos da referida casa.

Bavaria Verlag

Na página anterior: gravura de Schiavonetti, realizada segundo um quadro de Guttenbrunn, em que Haydn é representado sentado à espineta, em atitude de compor.

E. Lessing / Magnum / Zardoya

obra musical e a sua concepção do papel do diretor de orquestra. Em 22 de março de 1770, dirigiu, em Viena, a sua ópera *Lo speziale*, estreada em setembro de 1768, quando da inauguração do teatro de Esterháza. A 2 de abril de 1775, o seu oratório *Il ritorno di Tobia* foi apresentado na capital austríaca, sob a sua direção.

Em 1779, chegou a Esterháza a cantora Luigia Polzelli, que iria preencher nele o vazio provocado pelo seu infeliz casamento. O príncipe Esterházy começava, então, a sentir uma certa inclinação pela ópera italiana, que veio substituir a que tivera pela *gamba*. Em conseqüência disso, Haydn teve de desenvolver uma atividade febril, dirigindo não só as suas próprias obras, mas também as dos seus contemporâneos Anfosse, Gazzaniga, Traetta, Sarti, Piccini, Grétry, Paisiello e Cimarosa. Haydn não se limitava a escolher, ensaiar e dirigir as obras, pois também as revia conscienciosamente, chegando, por vezes, a substituir, como era costume na época, uma parte que julgava inadequada por outra de sua autoria. Entre 1780 e 1790, trabalhou em 96 óperas, o que, tomando em consideração as reposições, dá um total de 1026 representações, das quais 125 se efetuaram em 1786.

As primeiras publicações

Nos últimos anos que passou em Esterháza, Haydn quase não compôs obras para o príncipe: a quase totalidade da sua produção foi enviada para o exterior. Viena e, sobretudo, Paris e Londres foram os princi-

pais locais de destino. Haydn havia adquirido, sem o saber, um renome considerável a nível europeu. Desde 1764 que, sem o seu conhecimento, algumas composições suas haviam sido publicadas em Paris, a capital européia da edição musical. Durante anos, editores pouco honestos enriqueceram à custa de Haydn, a quem a difusão da sua música não trouxe qualquer benefício. Editores e copistas demonstraram poucos escrúpulos tanto no aspecto financeiro como no artístico. Umas vezes, publicaram obras de Haydn parcialmente mutiladas; outras, o que é mais grave, não hesitaram em divulgar com o nome de Haydn, cuja reputação sob o aspecto comercial era indiscutível, obras escritas na verdade por compositores menores como Vanhal (1739-1813), Dittersdorf (1739-1799), ou o seu irmão Michael.

Esta situação caótica, que continua a levantar uma série de problemas aos musicólogos do século XX, começou a clarificar-se quando Haydn decidiu vender as suas obras a vários editores e supervisar, com maior ou menor profundidade, a publicação das mesmas. Foi assim que a edição musical chegou a ser tão importante, ou quase, em Viena (e em Londres) como em Paris. Em 1774, Haydn encarregou-se, pela primeira vez, da edição das suas obras: seis sonatas de piano, n.os 36-41, compostas no ano anterior e dedicadas ao príncipe Esterházy. Alguns anos depois, entabulou relações regulares com a editora vienense Artaria. Graças à correspondência que manteve com ela, é possível seguir, quase dia a dia, a atividade do compositor. A primeira carta dirigida a Artaria data de 31 de janeiro de 1780. Nessa correspondência, Haydn queixa-se mais de uma vez de erros de gravura e de impressão, mas, de um modo geral, as relações foram positivas para ambas as partes. Ao mesmo tempo que tratava com Artaria, Haydn estabeleceu relações com os editores Boyer e Sieber, de Paris, e Forster, de Londres. E como, além disso, tinha de escrever para o príncipe, que lhe dissera «o seu a seu dono», Haydn por várias vezes veio a verificar que vendera a mesma obra a dois editores diferentes. Assim, não hesitou em enviar a Forster, em 1784, dois trios do seu ex-aluno Ignaz Pleyel, fazendo-os passar por seus.

Arquivo Salvat

Em cima: retrato de Domenico Artaria, um dos editores das obras de Haydn.

Haydn e Mozart (embaixo) nutriam grande apreço e respeito um pelo outro.

Biblioteca Nacional Austríaca, Viena /

Encomendas e amizades

A partir de 1780, Haydn não teve só de preocupar-se com a publicação das suas obras, como aceitou encomendas. Entre elas, houve duas que foram particularmente importantes. A primeira, feita pelo Concert de la Loge Olympique de Paris, que, nos finais de 1784 ou princípios de 1785, encomendou ao músico as sinfonias que hoje são conhecidas pelo nome de *Sinfonias de Paris* (n.os 82-87). Escritas em 1785 e 1786, Haydn recebeu por cada uma delas 25 luíses de ouro. A outra encomenda veio de Espanha. José Saluz de Santamaría, marquês de Valde-Iñigo e cônego da Santa Cueva, em Cádiz, pediu a Haydn, por intermédio do marquês Francesco Miron, uma peça orquestral baseada no tema de *As Sete Palavras de Cristo*. Concluída a obra no inverno de 1786 a 1787, esta foi estreada em Viena, a 26 de março de 1787, e em Cádiz na Sexta-Feira Santa do mesmo ano.

A glória e a celebridade de que Haydn era objeto

valeram-lhe numerosas encomendas que o obrigaram a escrever, sem que com ele tivesse contato direto, para um público menos exigente do que o de Esterháza, o que provavelmente o salvou de um aperto e de uma grave crise criativa. Nessa época, era cada vez mais difícil para o compositor suportar a solidão e a rotina de Esterháza. Só podia permanecer em Viena durante as estadas, pouco freqüentes para os seus desejos, do príncipe na capital, e quando este regressava a Esterháza, Haydn seguia-o, contra vontade. «O que me incomoda é viver no campo», escreveu em 27 de maio de 1781, numa carta a Artaria. O seu descontentamento era tanto maior quanto em Viena viviam pessoas por quem nutria grande afeto. Uma delas era Mozart (1756-1791). Não se sabe com exatidão quando se conheceram, embora seja provável que isso tenha acontecido nos fins de 1784. Em 14 de janeiro de 1785, Haydn ouviu os seis quartetos de cordas que Mozart lhe dedicou oficialmente em 1 de setembro do mesmo ano, que suscitaram a sua famosa afirmação que emocionou e encheu de orgulho Leopoldo Mozart: «Diz-vos perante Deus um homem honesto: o vosso filho é o maior compositor que conheci, quer pessoalmente quer de nome. Tem gosto e uma grande sabedoria para compor.» Os reencontros posteriores entre Haydn e Mozart de que podemos estar seguros foram pouco numerosos: os ensaios de *Così fan tutte* no inverno de 1789-1790 e a reunião de despedida, organizada na véspera da partida de Haydn para Londres, em dezembro de 1790.

Outra pessoa com quem Haydn se costumava dar em Viena e que muito apreciava era Marianne von Genzinger, mulher de um médico da capital. Em outubro de 1789, essa senhora enviou a Haydn a sua transcrição para piano de uma das sua sinfonias: daí nasceu uma correspondência regular. As cartas do músico para a senhora von Genzinger contam-se entre os documentos mais pessoais da sua vida que possuímos.

A ansiada liberdade

A morte, ocorrida em 28 de setembro de 1790, de Nikolaus-o-Magnífico, de quem, apesar de tudo, Haydn não se podia queixar, libertou-o por fim da situação. O filho e sucessor daquele, Paul Anton (1738-1794), não era amador de música, mas conservou Haydn no cargo de mestre de capela e aumentou-lhe a pensão, sem exigir dele nada de concreto.

Vendo-se livre, Haydn precipitou-se para Viena. Imediatamente choveram propostas. Ia aceitar a do rei de Nápoles, quando se apresentou em sua casa um estrangeiro que lhe disse: «Sou Salomon, de Londres, e venho buscá-lo. Amanhã assinaremos um contrato.» Johann Peter Salomon, violinista nascido em Bonn em 1745, tinha-se radicado em Londres em 1781 e tornara-se um grande organizador de concertos. Haydn, que desde 1783 desejava ir a Londres, aceitou. A oferta de Salomon consistia em 300 libras por uma ópera, 300 por seis novas sinfonias, 200 pelos direitos de autor, 200 pela sua participação em vinte concertos e 200 como garantia de um concerto em seu benefício. Além disso, depositou uma fiança de 1500 florins num banco vienense. E foi assim que, aos 58 anos, Haydn deixou pela primeira vez o seu país natal.

Capítulo 23

Música orquestral

Tal como o quarteto de cordas, a sinfonia constitui a contribuição mais importante de Haydn para a história da música, sem que por isso seja necessário invocar o habitual lugar-comum que lhe atribui o título de «pai da sinfonia». Antes do período 1757-1759, durante o qual se crê que deu os primeiros passos, o gênero tinha já uma história considerável, iniciada no princípio do século com as contribuições dos italianos Giovanni Battista Sammartini e Rinaldo di Capua para os primeiros balbuceios da forma sonata.

O descobrimento, devido a Riemann, da escola de Mannheim fez pensar que se tinha encontrado o elo perdido entre essas primeiras tentativas e a arte de Haydn. Mas, como referiu Paul Henry Lang, mais do que um grupo germânico autóctone, os músicos dessa escola constituíam uma colônia de compositores austríacos, sudeto-boêmios e italianos, cujas atividades derivavam do movimento iniciado em Itália e recebeu logo o estímulo das contribuições do Norte da Alemanha. Até mesmo os seus célebres maneirismos dinâmicos se desenvolveram de maneira paralela a experiências que, no mundo da ópera, foram levadas a cabo por autores como Jommelli e acabaram, enfim, por ficar fora da estética de Haydn.

A sinfonia em Haydn

A crítica moderna sustenta que Haydn amadureceu como sinfonista na escola austríaca, que na década de 1750 contava com autores de sinfonias interessantes, entre os quais Georg Christoph Wagenseil, Florian Leopold Gassmann, Carlos d'Ordóñez e Leopold Hoffmann. Este último parece ter sido o primeiro a estabelecer, de modo sistemático, o esquema em quatro andamentos, incluindo o minueto, e, em alguns casos, a introdução lenta. Mas nem sequer foi o inventor desse esquema, pois, numa data tão recuada como 1740, quando Haydn tinha 8 anos de idade, aparecera já uma sinfonia em quatro andamentos com o correspondente minueto, obra do austríaco Georg Matthias Monn. No seu primeiro período, Haydn utilizou indistintamente a forma em três tempos, esquema próprio da abertura da ópera italiana, e a forma em quatro tempos. Mas, a partir da sinfonia n.º 26, *O Lamento*, composta cerca de 1768, adotou definitivamente o esquema quadripartido, que passaria a ser o habitual. Todavia, tratando-se de Haydn, não se pode falar de fórmulas ou esquemas apriorísticos. Raras vezes se podem ler as suas partituras à luz de pressupostos acadêmicos. Stravinsky não deixava de ter razão quando dizia que, de todos os músicos do seu tempo, Haydn foi o mais consciente de que ser completamente simétrico equivale a estar completamente morto.

Em termos gerais, pode afirmar-se que o primeiro tempo das suas sinfonias é um *allegro* em forma sonata. A referida forma baseia-se na oposição dramática e na reconciliação eventual de duas tonalidades contrastantes: a tônica, em que é apresentado o primeiro tema, e a dominante, que domina o segundo. O seu segredo e o seu atrativo residem neste dualismo. Pois bem, a grande façanha de Haydn consistiu em construir, muitas vezes, os seus andamentos com um só tema, assumindo, no entanto, a bipolaridade tonal. Nesses casos, a passagem à dominante não implica a introdução de um segundo tema contrastante. O processo consiste antes na modulação para a dominante de

uma célula geradora do primeiro tema, enquanto o segundo, quando existe, tem um caráter secundário. As possibilidades que isto abre, quanto ao jogo de combinações, são extraordinárias. Um exemplo, entre muitos, é o que nos proporciona o *allegro* da sinfonia n.º 45 em fá sustenido menor, *O Adeus*, que é monotemático até um certo ponto, visto existir realmente um segundo tema, só que este não aparece na exposição, como seria normal, mas sim no desenvolvimento, interrompendo-o bruscamente. Por outro lado, a reexposição raramente é literal: Haydn gostava da elipse, de perder compassos «pelo caminho», da colaboração do ouvinte na reconstrução mental do que fora emitido. Com muita freqüência, o primeiro *allegro* em Haydn era precedido de uma introdução lenta de grande variedade e liberdade formais. Esse tipo de introdução surge pela primeira vez na sinfonia n.º 6, em ré maior, *Le matin*, e foi-o adotando intermitentemente, até se tornar predominante na sua fase final.

O segundo andamento, lento, apresenta uma grande variedade de estruturas. Algumas vezes é uma simples ária de ópera ou um *lied* singelo; outras, assume formas mais elaboradas, como a sonata (sinfonias n.os 66 e 99), o tema e variações (n.os 94 e 95), a dupla variação (n.os 63 e 103), o concerto com solista (n.os 13, 24 e 51), o *concerto grosso* (n.º 36), o rondó (n.os 73, 74 e 76) ou esse gênero tão haydniano de melodia hínica com repetições variadas (n.os 75, 87 e 88). Em alguns casos, altera-se a ordem dos primeiros tempos, passando o segundo, que é lento, para primeiro lugar. Tem-se dito que as sinfonias que adotam esta ordenação são uma reminiscência da sonata *da chiesa* barroca, o que não é inteiramente exato, pois não seguem com rigor o esquema lento-rápido-lento-rápido desta.

Os minuetos e os trios apresentam também uma variedade incrível de tipos. Neles brilham amiúde elementos folclóricos das mais diversas proveniências e os trios são aproveitados para experiências singulares, sobretudo com os instrumentos de sopro. Por vezes, os dois tempos centrais da sinfonia alteram a sua ordem, passando o minueto para segundo lugar, como acontece nos n.os 15, 32, 33, 37 e 44. Compositores posteriores utilizaram igualmente esta ordenação; recorde-se, por exemplo, o *Quarteto Rasumovski*, n.º 1, ou a 9.ª sinfonia de Beethoven e as dúvidas que se levantaram a Mahler ao dispor a sucessão dos andamentos centrais da sua 6.ª sinfonia.

Os *finales* de Haydn contribuíram para lhe criar uma imagem optimista e despreocupada, impetuosa e sutil. Em regra, as formas escolhidas são o rondó ou a sonata, certamente com muitas liberdades. Excepcionalmente, as sinfonias n.os 3, 13, 40 e 70 terminam com uma fuga. A n.º 77, em si bemol maior, tem um grande significado histórico. O seu último tempo, *allegro spiritoso*, não é, segundo Marc Vignal, nem uma sonata nem um rondó, mas sim, de uma maneira ainda híbrida, a primeira sonata-rondó de Haydn, em que tanto presta homenagem ao intelecto — desenvolvimento central contrapontístico — como à inspiração popular. O músico afeiçoou-se a esta modalidade, que aparece quase exclusivamente nas *Sinfonias de Londres* e que não deixará de ter repercussões noutros compositores, a começar por Beethoven.

A orquestra em Haydn

Nas primeiras sinfonias, a orquestra de Haydn é reduzida e ainda o parece mais se a compararmos com a prescrita por Gluck para algumas das suas composições. Formam-na dois oboés, duas trompas e as cordas. Foi só com a maior prudência que introduziu al-

Com a morte do príncipe Nikolaus em 1790 Haydn (à direita) conseguiu um certo grau de liberdade relativamente ao seu contrato com os Esterházy e aceitou com entusiasmo o convite de Johann Peter Salomon para realizar uma digressão pela Inglaterra. Esta digressão, a que se seguiria uma segunda em 1794-1795, foi um triunfo em todos os sentidos e deu um grande impulso à prática da composição naquele país, onde ainda predominavam a abertura barroca e a sinfonia teatral italiana e francesa.

Historisches Museum der Stadt Wien / Arquivo Salvat

Em cima: Le matin, *de Philipp Otto Runge. Com este título, compôs Haydn, depois da sua nomeação, em 1761, como segundo mestre de capela do príncipe Esterházy, a sua sinfonia n.º 6, a que se seguiram, no mesmo ano, as n.os 7 e 8, com os títulos* Le midi e Le soir, *respectivamente.*

gumas ampliações, como juntar uma flauta ou aumentar até quatro o número das trompas (sinfonias n.os 13, 31, 39 e 72). Não podem deixar de nos maravilhar, no entanto, o colorido obtido com tão parcos meios e a fantasia da inventiva, que nos lembra Vivaldi. Nas sinfonias em dó maior (n.os 20, 41, 48 e 56) são utilizadas trompas em tessitura aguda, trombetas e timbales, conseguindo uma sonoridade brilhante e agressiva. O mesmo efeito é conseguido na sinfonia n.º 22, em mi bemol maior, *O Filósofo*, na qual os cornes-ingleses substituem os oboés. Em certos momentos, o violino, o violoncelo e até o contrabaixo são tratados como solistas. Isto acontece não só nas obras de juventude, mas também nas do último período; solos de violino figuram nas sinfonias n.os 95, 96, 98 e 103 e de violoncelo no trio da n.º 95. Haydn só utilizou a orquestra «clássica completa» na segunda série das *Sinfonias de Londres* (n.os 99-104), que integram também clarinetes, com exceção da n.º 102. O *allegretto* da sinfonia em sol maior, n.º 100, *Militar*, apresenta uma nutrida percussão com timbales, *tamburo* grande, triângulo e pratos. Nesta linha de efeitos especiais, há que referir a parte da sinfonia n.º 97 que é tocada *sul particello* ou a da n.º 67, *col legno del arco*.

Problemas de catálogo

A numeração das sinfonias de Haydn, adotada no início deste século, nem sempre corresponde à ordem cronológica, por vezes muito incerta, da composição. O catálogo de Eusebius von Mandyczewski, de 1907, compreendia 104 sinfonias. Investigações posteriores confirmaram o conteúdo do referido catálogo, acrescentando mais três obras: as chamadas sinfonias A e B, em si bemol maior, e uma sinfonia perdida, em ré maior, de que só se conhece o *incipit* no catálogo de Haydn conhecido por *Entwurf-Catalog*. Segundo revelou o compositor aos seus biógrafos, a sinfonia n.º 1, em ré maior, foi escrita durante uma estada em Lukavec, em 1759. É possível que Haydn se tivesse enganado no ano, pois a crítica moderna tem razões fundamentadas para crer que o seu primeiro encontro com este gênero musical se deu em 1757.

As primeiras sinfonias

O primeiro período da produção sinfônica de Haydn é muito curto; compreende a época em que o músico esteve a serviço do conde Morzin, podendo situar-se o seu final cerca do mês de maio de 1761. A maioria das sinfonias compostas nesta fase é elementar e denota não poucas hesitações formais. Algumas delas constam de três andamentos, rápido-lento-rápido. Em alguns casos, como na sinfonia n.º 4, o terceiro é um *tempo di minuetto*. A n.º 15 apresenta um andamento inicial tripartido, *adagio-presto-adagio*, eco tardio da *ouverture* francesa. A n.º 11, em mi bemol maior, começa com um *adagio cantabile*, de grande expressividade. O *finale alla breve* da n.º 3 é uma dupla fuga à maneira de Fux, experiência contrapontística a que Haydn voltará com freqüência nos anos seguintes.

Depois da sua nomeação como mestre de capela do príncipe Esterházy, Haydn iniciou a nova fase com três sinfonias programáticas: *Le matin*, *Le midi* e *Le soir* (n.os 6, 7 e 8), cujas partituras exigem flautas, oboés, fagote, trompas e cordas. Os violinos dividem-se em *concertino* e *ripieno* e há também um violoncelo e um contrabaixo *(violone)* solistas. A velha técnica do *concerto grosso* reaparece aqui de forma surpreendente, mas, ao mesmo tempo que neste aspecto se dá um passo atrás, noutros aflora o espírito experimentador do músico. Assim, o recitativo apaixonado do segundo andamento é um trecho de que Haydn tirou pouco partido, mas que se converteu num método utilizado por Beethoven nas suas 1.ª e 9.ª sinfonias e no quarteto n.º 15. Por outro lado, não existe aqui música descritiva no sentido de pintura sonora. É possível interpretar a lenta introdução de *Le matin*, com o seu crescendo dinâmico, que vai do pianíssimo ao forte, como um quadro do nascer do Sol. Comentários semelhantes poderia sugerir-nos o *finale* de *Le soir*, intitulado «A Tempestade». Mas nunca se chega ao pictorismo imitativo primitivo e é perfeitamente factível uma leitura, partindo de premissas musicais.

A sinfonia n.º 13, em ré maior, interessante por várias razões, pertence ao ano de 1763. Os dois pares de trompas ampliam o âmbito sonoro que, no *adagio cantabile*, se reduz a um diálogo concertante entre o violoncelo e as cordas. O *finale*, uma engenhosa combinação de sonata e fuga, contém o tema de quatro notas, de origem litúrgica, que será aproveitado por Mozart em numerosas obras e, em especial, no último tempo da sinfonia *Júpiter*.

O ano de 1764 é o do aparecimento de várias e interessantes sinfonias. A n.º 21, em lá maior, tem, no primeiro tempo, um desenho melódico que surge de novo, talvez por mero acaso, no segundo tempo da sinfonia n.º 6, op. 60, de Dvořák. Também o minueto emprestou as suas ressonâncias à *Pequena Serenata Noturna*, de Mozart.

A sinfonia n.º 24, em ré maior, principia com um *allegro* muito tenso, em breve adoçado por um *adagio* para flauta e cordas, no mais puro estilo concertante. O minueto em cânone da n.º 23 antecipa um modo de proceder muito caro ao compositor. A n.º 22, em mi bemol maior, *O Filósofo*, utiliza, como já se disse, os cornes-ingleses, instrumentos de que Haydn se serviu com freqüência, por exemplo, no *Stabat Mater*, em sol menor, em alguns divertimentos e na ópera *La pescatrici*.

A sinfonia n.º 28, em lá maior, sobressai pela sua concisão entre as obras de 1765. O seu *allegro* baseia-se num simples desenho rítmico, sem uma verdadeira melodia. O *allegro* da n.º 30, em dó maior, *Aleluia*, glosa um tema

gregoriano da liturgia pascal, daí o seu nome. A n.º 29, em mi menor, aproxima-se dos modelos italianos, devido ao seu melodismo quente, embora mude inesperadamente no tempo final. A mais célebre do grupo é a n.º 31, em ré maior, *O Sinal da Trompa*. Com quatro trompas brilhantes e agressivas, esta obra evoca, tal como a n.º 72, uma partida para a caça. Esta composição, em que se misturam processos do *concerto grosso* e do divertimento, termina com umas variações onde os solistas podem brilhar, finalizando com os compassos iniciais do primeiro tempo.

O romantismo do «Stürm und Drang»

o ano de 1766 é um marco de profunda mudança na carreira de Haydn como compositor. Os motivos ainda geram polémica. Talvez uma doença grave, a transição para a solidão de Esterháza ou uma aguda sensibilidade em relação às alterações sociais e literárias ocorridas à sua volta. Quaisquer que tenham sido as razões, a verdade é que a música adquiriu uma expressão nova e profunda, uma individualidade madura, emanada não só de uma atitude introspectiva mas de uma escalada emocional. Esta inflexão de Haydn inscreve-se no movimento romântico da Europa Central, chamado *Stürm und Drang*, que se prolongou até cerca de 1774. Musicalmente, apontaram-se várias influências no Haydn dessa época, entre as quais a de Carl Philipp Emanuel Bach. Robbins Landon sugere também a de Gluck, cujas óperas *Orfeu* e *Alceste* são, respectivamente, de 1762 e 1767. Haydn dirigiu a primeira em Esterháza e introduziu fragmentos do bailado da segunda na sua ópera-bufa *Philemon und Baucis*, que terminou com música de *Paride ed Elena*.

A grandeza clássica destes dramas não pode ter deixado de o impressionar. De qualquer modo, esta crise romântica afetou não só Haydn mas uma grande parte dos músicos da escola austríaca, como Vanhal, Gassmann, Dittersdorf e até Mozart.

A música de Haydn ganha uma expressão apaixonada a par de uma melancolia ensimesmada. A forte tensão harmónica, a aspereza de um contraponto em muitos casos neobarroco e as tessituras forçadas dos instrumentos de sopro para obter uma crueza do colorido geram uma sensação aguda de instabilidade. O desassossego e a inquietação manifestam-se também nas longas passagens modulatórias, na insistência exacerbada dos motivos rítmicos e no uso das surdinas, que criam grandes abismos silenciosos sobre os quais descem sombras e sonhos.

Tudo isto é dificilmente explicável em termos de influências; era um estado de sensibilidade e de consciência que se respirava no ambiente. A bela folhagem do rococó, as notas de ornamento, a retórica de embelezamentos e de suspiros foram desaparecendo. Era a filosofia de Carl Philipp Emanuel Bach: quando se abusa dos ornamentos, os sentimentos ficam velados, ao passo que, se se utilizam com moderação, podem servir para ampliar o conteúdo expressivo.

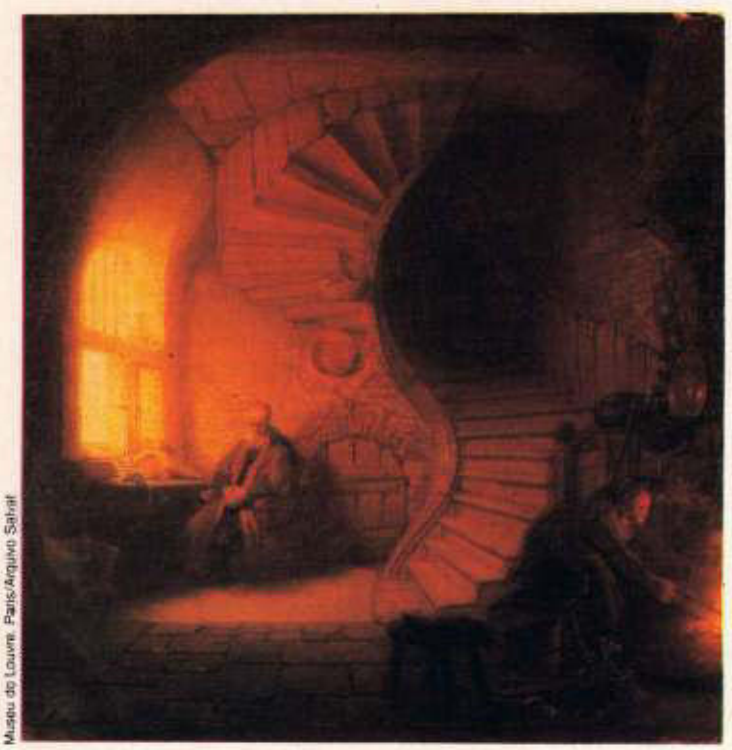
Haydn adotou de uma maneira hesitante a tonalidade menor. A sua primeira tentativa neste aspecto foi na sinfonia n.º 34 (1765-1766). Esta composição abre com um *adagio* em ré menor, mas o resto da obra está em tom maior, o que nos dá uma idéia da modéstia da tentativa. Na sinfonia n.º 26, em ré menor, *Lamentação*, apagou de uma só penada, e logo desde os primeiros compassos, todos os vestígios de rococó. Conseguiu a turbulência e a vivacidade do *allegro*, recorrendo a um folclore estilizado. O segundo tema é uma melodia medieval do tempo da Paixão; o contraste surte grande efeito. O *adagio* serve-se de um canto gregoriano, o *Incipit lamentatio* das *Lamentações de Jeremias*, origem do título da obra. A melodia deve ter obcecado Haydn, visto que recorreu freqüentemente a ela, por exemplo, nos trios das sinfonias n.os 45 e 80.

A sinfonia n.º 49, *A Paixão*, é uma obra que, partindo de um esquema arcaizante, se apresenta tonalmente muito integrada; com exceção do trio do minueto, toda ela se desenvolve em fá menor, a tonalidade que, para Haydn, equivale ao patético. A sinfonia n.º 45, em fá sustenido menor, *O Adeus*, segundo parece a única, em todo o século XVIII, em que é usada esta tonalidade, revela um contraste muito forte em relação àquela concepção. O *presto* final termina de um modo inesperado, para dar lugar a um *adagio* em lá maior em que se produz um paulatino aligeiramento do tecido sonoro; os diversos instrumentos vão-se esfumando pouco a pouco, até ficarem reduzidos à expressão mínima. Depois de um elaborado e fantasmagórico solo de contrabaixo, o andamento muda para fá sustenido maior e termina pianíssimo e *staccato*, num clima de serenidade transfigurada.

A sinfonia n.º 44, em mi menor, *Fúnebre*, deve o seu nome, de acordo com uma tradição talvez apócrifa, ao próprio Haydn, que exprimiu o desejo de que o andamento lento, um belo e contemplativo *adagio* com cordas em surdina, fosse executado no seu funeral. Os tempos inicial e final, *allegro con brio* e *presto*, figuram entre o que de mais relevante o músico criara até então. Quanto ao minueto, é um jogo em que a sabedoria da escrita nunca cai no pedantismo ou no alarde gratuito.

O modo menor nunca foi tão freqüente em Haydn como durante estes anos. No entanto, todas as suas obras, incluindo as de tonalidades «luminosas», partilham as características do *Stürm und Drang* e, o que é mais importante, mantêm um nível de qualidade muito elevado. É o caso das sinfonias de circunstância em dó maior, a n.º 56 e a n.º 48, *Maria Theresa*, com trombetas e timbales. A segunda parece ter sido executada no outono de 1773, quando a imperatriz visitou Esterháza, embora tivesse sido composta antes. Para além da sua tonalidade insólita, a sinfonia n.º 46, em si maior, oferece outros atrativos como o *poco adagio* em si menor ou o *presto e scherzando* final, em que predomina o bom humor e reaparece, antes da coda, o tema do minueto. A sinfonia n.º 59, em lá maior, *Fogo*, e a n.º 60, em dó maior, *Il distratto*, baseiam-se em música de cena. A segunda é

Entre as sinfonias da primeira fase de Haydn sobressaem as que foram escritas a partir de 1761, ano em que começou a trabalhar para o príncipe Esterházy. Desde essa data e até 1766, compôs sinfonias tão importantes como Le matin, Le midi e Le soir *(n.os 6, 7 e 8) e* O Filósofo *(n.º 22), em mi bemol maior, ilustrada embaixo pelo quadro intitulado* Estudioso Pensativo, *de Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669).*



Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

Salmer

Entre 1775 e 1784, Haydn dedicou-se sobretudo à composição de óperas, embora também tenha escrito algumas sinfonias, entre as quais a n.º 73, chamada A Caça, *visto que, para a última parte, o músico utilizou um motivo de caça pertencente à introdução do terceiro ato da sua ópera* La fedeltà premiata *(1780). À esquerda: cena de caça de um tapete de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755).*

composta por seis andamentos e nela predominam os contrastes que alimentam farsas e sarcasmos, conseqüências claras da sua origem teatral.

A sinfonia n.º 42, em ré maior, cujo *moderato e maestoso* se encontra entre os andamentos de maior elaboração temática compostos por Haydn até aquela data, demonstra maior entidade sinfônica.

Quanto à sinfonia n.º 47, em sol maior, há que dizer que é uma maravilha de colorido orquestral e de refinamento tímbrico. Durante os primeiros anos que viveu em Viena, Mozart anotou os temas desta sinfonia, juntamente com os das n.os 62 e 75. No *allegro* temos uma amostra clara da repugnância do músico pela reexposição textual. O *poco adagio cantabile* tem uma rica escrita contrapontística, mas isso acontece ainda em maior medida no minueto, cuja segunda seção é exatamente igual à primeira. De referir que Haydn incluiu este minueto na sonata de piano de 1773. No *presto assai*, volta-se uma vez mais ao folclore húngaro e a obra termina num clima de saudável jovialidade.

O abandono do romantismo

Durante os dez anos que vão de 1775 a 1784, a ópera foi a principal ocupação de Haydn, o que se reflete nas sinfonias que continuou a compor esporadicamente. Aberturas para óperas não identificadas foram utilizadas em sinfonias como a n.º 53, *A Imperial*, e a n.º 62. A abertura da ópera-bufa *Il mondo della Luna* converteu-se no primeiro andamento da sinfonia n.º 63, em dó maior, *A Roxelane*, e a pertencente à opera *La fedeltà premiata*, de 1780, serviu para construir o *finale* da sinfonia n.º 73, *A Caça*.

Estas sinfonias representam um certo abrandamento depois das tensões do período anterior. A reviravolta pode ter obedecido à necessidade de acompanhar os gostos do príncipe Nikolaus. É possível que o próprio compositor se tenha dado conta de que estava a trilhar um caminho que o conduzia a um maneirismo excessivamente afastado dos seus ideais éticos e estéticos. O resultado foi um novo tipo de sinfonia, mais conformista, que, em certa medida, perdeu a autonomia estrutural e emocional para se submeter à sombra da febril atividade teatral.

Não deve deduzir-se daí que as obras sinfônicas desta época sejam de desdenhar. A sinfonia n.º 70, em ré maior, de 1779, tem um *finale* de grande originalidade, cujo segundo tema iria constituir o elemento gerador do *allegro* da sinfonia n.º 104. O *andante*, que, para alguns, representa uma antecipação do terceiro andamento da sinfonia n.º 1 de Mahler, também é extraordinário. Esquemas formais, que irão revelar o mais elevado grau de desenvolvimento nas últimas sinfonias, começam a aparecer de um modo muito convincente, como a dupla variação em que alternam temas maiores e menores das sinfonias n.os 53 e 63 ou rondó-sonata da sinfonia n.º 77.

É provavelmente de 1780 a magnífica sinfonia n.º 75, em ré maior, uma das três cujos temas Mozart anotou em 1783. Após uma lenta introdução (*grave*), o *presto* tem uma escrita muito elaborada, na qual o gênio flui em catadupas. Na reexposição, o segundo grupo de motivos é substituído por um cânone sobre o tema principal, que produz um grande efeito.

A sinfonia n.º 80, em ré menor, com as suas contradições abertas e as suas ambigüidades, é fascinante. Já o *allegro spiritoso* oferece um contraste insólito entre o apaixonado primeiro tema e o segundo, uma valsa despreocupada e distanciadora. O *presto* final também ilustra esses contrastes, enquanto o *adagio*, em si bemol maior, apresenta uma melodia admirável, cuja serenidade não está isenta de uma quase imperceptível ansiedade. O *andante* da sinfonia n.º 81, em sol maior, inspirou a Friedrich Witt a sua sinfonia em dó maior, que durante algum tempo circulou como obra de Beethoven, com o nome de *Sinfonia lena*.

As «Sinfonias de Paris»

Entre os anos de 1785 e 1786, Haydn compôs as seis *Sinfonias de Paris*, assim chamadas por terem sido escritas a pedido da Loja Olímpica da capital francesa. Com esta série se iniciou o seu último período criativo no campo da sinfonia, sem dúvida o mais importante, no qual abundam as obras-primas e o estilo alcança a sua última e mais depurada maturidade. Haydn resumiu, no ciclo parisiense, todas as experiências anteriores e, ao mesmo tempo, abriu sendas que, até então, apenas tinham sido intuídas. Nada perdia com a aposta e na aventura todas essas experiências cabiam, desde o ingênuo segundo andamento da sinfonia n.º 85, *A Rainha*, baseado na canção francesa *La gentile et jeune Lissette*, até às labirínticas modulações do *capriccio-largo* da sinfonia n.º 86, improvisação livre de indescritível fantasia.

A forma sonata é potenciada nestas composições e não só se socorre dela nos primeiros andamentos como aparece também, por exemplo, no *lento* da n.º 83 e, esboçada muito sutilmente, no minueto da n.º 86. Sonata e rondó combinam-se de uma maneira soberba no *finale* da n.º 85. A n.º 82, em dó maior, *O Urso*, é poderosa e quase pré-beethoveniana no seu *allegro*, reforçado com a inclusão de trombetas e timbales.

Duas obras-primas

Das sinfonias dedicadas a Johann Tost, as n.os 88 e 89, a primeira, em sol maior, é uma das mais célebres de Haydn.

Poucas vezes se conseguiu uma tão grande concentração temática como no seu *allegro*, verdadeiro ponto alto daquilo a que se chamou monotematismo haydniano. O extraordinário *largo* é de extrema simplicidade; na verdade, consiste em oito exposições sucessivas de um só tema, à maneira de hino.

Quanto ao *allegro con spirito*, é um andamento único pela sua vitalidade e o seu desenho imaculado, que alcança o apogeu no célebre cânone, em fortíssimo, entre violinos e instrumentos graves, no final da primeira repetição do tema.

Afinidades e divergências com Mozart

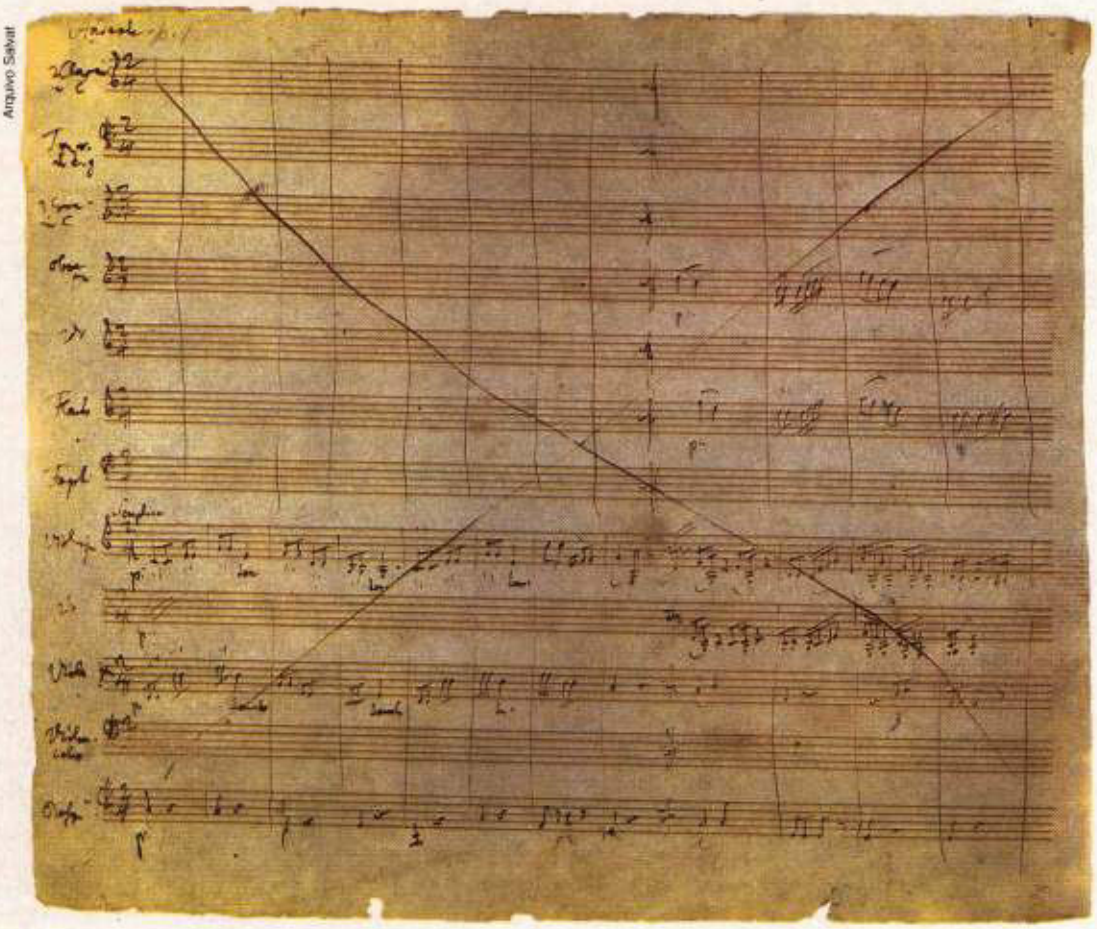
As sinfonias n.os 90, 91 e 92, dedicadas ao conde d'Ogny, são de 1788-1789. A primeira é uma obra em dó maior, que corresponde às características de brilho e potência próprias desta tonalidade, enquanto na sinfonia n.º 91, em mi bemol maior, se conseguem detectar elementos de clara origem mozartiana. A melhor das três é, sem dúvida, a sinfonia n.º 92, em sol maior, *Oxford*. Como afirma Robbins Landon, esta sinfonia, bem como a n.º 88 e algumas do ciclo parisiense, são as únicas dignas de figurar ao lado das quatro últimas do grande compositor de Salzburgo.

No entanto, e apesar de algumas influências recíprocas, as duas personalidades continuam a ser irredutíveis. Haydn não depende, como o seu grande contemporâneo, do *melos* operático que, procedente de Itália, se havia apoderado do meio vienense. Os seus temas, mesmo os de origem popular, não podem de modo algum ser cantados. A abordagem do folclore é também muito diferente; em Haydn, é direta; em contrapartida, em Mozart, as essências populares chegam filtradas pela sua fina personalidade.

Existem também algumas distinções na escolha de certas tonalidades. É proverbial o cuidado de Mozart neste campo, comparado com a maior audácia de Haydn não só na escolha de tonalidades mas também na relação destas dentro de uma mesma obra. Isso deve-se, sem dúvida, à origem instrumental da sua música, que só em reduzida escala depende de padrões operísticos, o que lhe permitiu desenvolver a autonomia espiritual da linguagem sinfônica, sem referências externas, numa medida que só Beethoven e, de certo modo, Brahms, foram capazes de manter.

O último conjunto de sinfonias composto por Haydn é constituído pelas chamadas Sinfonias de Londres *(n.os 93-104), escritas por ocasião das suas viagens a essa cidade em 1791 e 1794. Embaixo: página autógrafa da sinfonia n.º 94, em sol maior,* A Surpresa.

Arquivo Salvat



Balmer

A sinfonia n.º 94, em sol maior, A Surpresa *(1791), de Haydn, foi estreada em Londres em 23 de março de 1792. Merecem ser salientados o* andante, *em que intervêm repentinamente instrumentos de sopro e timbales (daí o nome* A Surpresa*), e o minueto, cujo ritmo lembra sobretudo o de uma dança campestre. Em cima: quadro de Troost que representa um par dançando numa festa popular.*

À sinfonia n.º 100, em sol maior, de Haydn, também chamada Militar, *foi dado este nome porque, no segundo e quarto tempos, o compositor utilizou instrumentos até então usados única e exclusivamente na música militar, como o triângulo, os pratos e o bombo. À direita: pintura de Lady Butler, em que estão representados vários tambores militares.*

Queen's Regiment, Canterbury / Foto: Brian J. Parker

As «Sinfonias de Londres» Com as *Sinfonias de Londres* (n.os 93-104), Haydn ascendeu ao ponto mais alto da sua criação como sinfonista. As seis primeiras foram estreadas durante a primeira viagem a Inglaterra, a começar pela sinfonia n.º 96, em ré maior, *O Milagre.* Logo a partir do *allegro,* assistimos a um desenrolar muito imaginativo que só dificilmente se pode entender segundo a óptica da forma sonata. À primeira vista, o segundo andamento parece um pouco superficial devido à sua cadência, mas tem pormenores muito sedutores, como o efeito dramático da parte em tom menor. O trio do minueto é uma valsa austríaca que, por momentos, soa como uma orquestra de aldeia.

A sinfonia n.º 45, em dó menor, contrasta fortemente com a anterior. É a única das londrinas em tom menor e também a única que não possui uma introdução lenta. O *allegro* é um andamento poderoso e dramático, cuja reexposição está sabiamente condensada e reduzida ao essencial; o *finale,* em dó maior, é uma combinação de fuga e sonata conseguida com mestria.

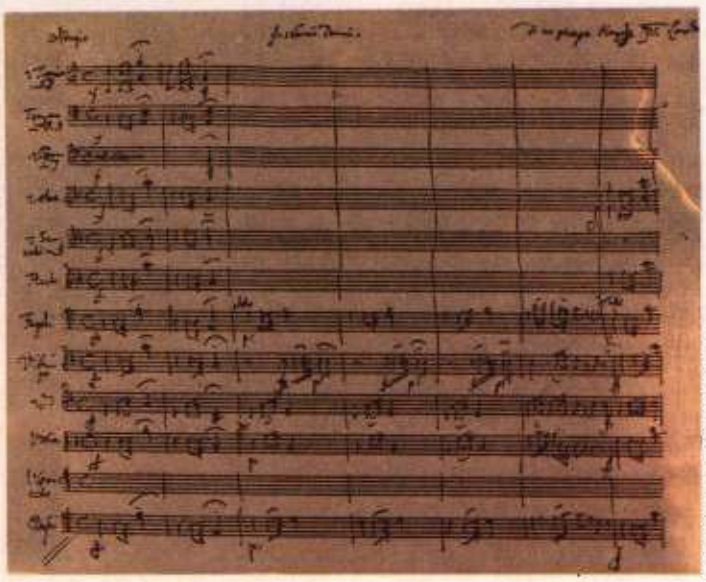
A sinfonia n.º 94, *A Surpresa,* foi assim chamada porque, no seu segundo tempo, um tema com variações, há uma enfática e sonora interrupção a cargo dos instrumentos de sopro e dos timbales, que quebra uma passagem tranquila das cordas. O tema parece demasiado simples, quase ingênuo, mas é admirável o partido que dele tirou. Reaparece na ária «Corre Alegre o Lavrador» de *As Estações.* O *vivace assai* oferece-nos saborosas ambigüidades tonais; por sua vez, o minueto não é uma dança cortesã formal — pelo contrário, seu ritmo anima-se numa impetuosa dança campestre.

O tempo lento da sinfonia n.º 93, em ré maior, é também um tema com variações, que termina com uma intervenção bufonesca do fagote, enquanto o *finale* é um tema intricado, escrito habilidosamente. Do ponto de vista estritamente sinfônico, as melhores sinfonias desta série talvez sejam a n.º 97, em dó maior, e a n.º 98, em si bemol maior. A primeira tem um *allegro* que pode emparceirar, por direito próprio, com os extraordinários *allegros* da sinfonia n.º 41, K. 551, de Mozart, e da 1.ª sinfonia de Beethoven. Pensou-se que o meditativo *adagio* da sinfonia n.º 98, inspirado no *God save the Queen,* fosse um réquiem pela morte de Mozart. De resto, trata-se de uma obra contida e rigorosa, que presta um cálido tributo à forma sonata.

O *allegro* da sinfonia n.º 99, em mi bemol maior, a primeira da segunda série londrina, apresenta-nos um extraordinário processo de enfraquecimento do primeiro tema em benefício do segundo, que finalmente toma conta da situação. O segundo tema desta sinfonia tem sido considerado uma sentida homenagem à sua amiga Marianne von Genzinger, falecida havia pouco tempo. Em contrapartida, no *finale* da sinfonia n.º 103, *O Rufo do Timbale,* temos um exemplo de monotematismo levado a extremos de rigorosa intransigência. O título desta sinfonia deriva do solo de timbale com que se inicia e que condiciona todo o primeiro andamento.

A sinfonia n.º 100, *Militar,* e a n.º 101, *O Relógio,* figuram entre as mais populares devido à maneira brilhante como foram concebidas e ao imediatismo do seu material temático. O título da segunda provém das colcheias do andamento lento, que se sucedem com a mesma regularidade compassada de um relógio.

A sinfonia n.º 102, em si bemol maior, é uma das mais compactas e mantém-se a um nível de qualidade insuperável. O andamento mais sublime talvez seja o *adagio,* inegavelmente uma das suas criações fundamentais. A sinfonia n.º 104, em ré maior, foi a última composta por Haydn. Inicia-se com um *adagio* de enorme expressividade, na tônica menor, para desembocar num *allegro* cujo tema principal, muito conciso, só adquire relevo no desenvolvimento. O minueto evoca elementos eslavos, enquanto o *andante,* em sol maior, se aventura por uma série de modulações de considerável riqueza harmônica.

Em 4 de Maio de 1795, Haydn estreou, em Londres, na sala do King's Theatre, a sua última sinfonia, a n.º 104, chamada Londres *ou* Salomon. *Era também a última das suas sinfonias londrinas, com as quais Haydn elevou esta forma musical ao máximo esplendor e que se tornaram célebres pela simplicidade dos temas e motivos e pelo seu encanto indubitável. Embaixo: primeira página manuscrita da referida sinfonia, escrita por Haydn na tonalidade de ré maior.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Bern

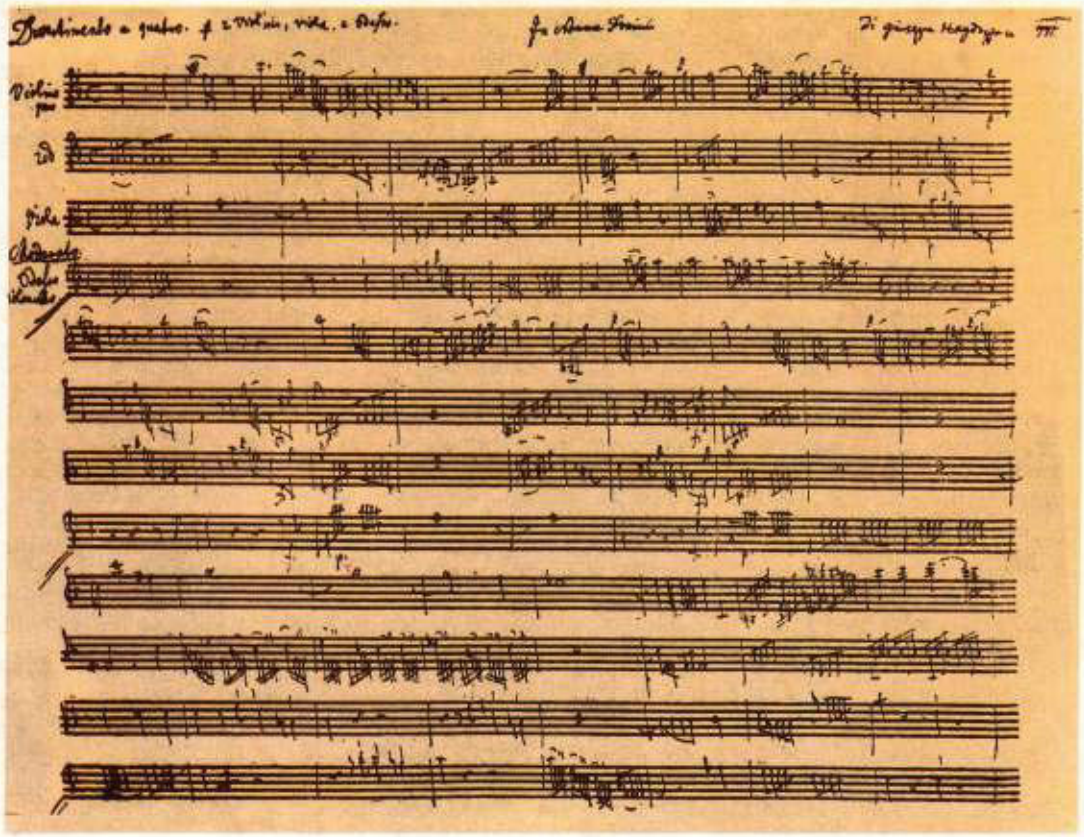
Divertimentos, concertos e outras obras orquestrais

O termo «divertimento» tem um significado muito amplo e Haydn aplicou-o a uma grande variedade de obras para as mais diversas combinações instrumentais. Os seis divertimentos para instrumentos de sopro chamados *Feldparthien,* entre os quais há um que contém o famoso «Coral de Santo Antônio», que Brahms utilizou nas suas célebres *Variações sobre Um Tema de Haydn,* são hoje atribuídos a Ignaz Pleyel. À laia de parênteses, é curioso verificar que obras típicas — e tópicas — por meio das quais muitos melômanos tiveram as primeiras vivências de Haydn não são, na verdade, da sua autoria; é o caso da chamada *Sinfonia dos Brinquedos,* que pertence a Leopold Mozart e a Michael Haydn, ou do quarteto op. 3, n.º 5, o da famosa «serenata». Entre os divertimentos de Haydn, há que recordar os seis *scherzandi* para flauta, dois oboés, duas trompas e cordas. Foram compostos cerca de 1760 e são mais evoluídos do que algumas das obras designadas por sinfonias. Mais importantes são os seis *divertimenti* a oito partes concertantes, de 1775, ou os oito interessantíssimos noturnos, dedicados ao rei Fernando de Nápoles e compostos em 1790.

Se entre as obras orquestrais, sobressai, por direito próprio, a versão original de *As Sete Palavras de Cristo,* partitura de 1786-1787. Esta

composição foi objeto de um arranjo para quarteto de cordas do próprio Haydn, que aprovou também uma versão de piano. Finalmente, em 1796, o compositor apresentou um novo arranjo, desta vez em forma de oratório para solistas, coro e orquestra. A obra contém música excelente, mas a sua funcionalidade impôs algumas condicionantes que a relegaram injustamente para segundo plano, por não se submeter às convenções dos concertos normais. O próprio Haydn entreviu algumas destas dificuldades ao dizer que «não foi tarefa fácil compor sete *adagios* com uma duração de cerca de dez minutos [...] sem causar fadiga ao ouvinte; de fato, pareceu-me impossível adaptar-me às limitações que me haviam sido impostas».

A sua falta de virtuosismo limitou a contribuição de Haydn no campo do concerto, terreno em que é impossível compará-lo a Mozart.

O concerto de piano e orquestra em ré maior é o mais difundido graças ao seu final *all'ongarese.* Dos dois concertos de trompa, só o primeiro é considerado autêntico, havendo dúvidas quanto ao segundo. O concerto de flauta em ré maior, que circulou com o seu nome, é, na realidade, de Leopold Hoffmann, e mais duvidosa ainda é a autenticidade do concerto de oboé em dó maior. Em compensação, o concerto de violoncelo em ré maior, em tempos atribuído ao seu discípulo Anton Kraft, parece ser seu, conforme foi demonstrado por Larsen. O concerto de violoncelo em dó maior, descoberto em Praga em 1962, alcançou uma certa popularidade. Dos seus concertos de violino, interpreta-se com uma certa freqüência o composto em ré maior, *Per il Luigi,* ou seja, para Luigi Tomasini. Em 1949, descobriu-se, no mosteiro de Melk, um concerto de violino em lá maior que é bastante valioso. Do último período criativo são a sinfonia concertante de oboé, fagote, violino, violoncelo e orquestra, em si bemol maior, obra de circunstância que foi estreada em Inglaterra durante a primeira viagem de Haydn àquele país, e o popularíssimo concerto de trombeta em mi bemol maior, que data de 1796. □

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Haydn escreveu um total de 66 divertimentos, composição musical que combina elementos da suite e da sinfonia e que foi muito popular a partir da segunda metade do século XVIII. Em cima: página manuscrita de um divertimento a quatro.

À esquerda: capa dos Seis Divertimentos, *a oito partes concertantes, escritos por Joseph Haydn e publicados sem data pela editora vienense Artaria, a principal firma da capital austríaca.*

Catálogo da obra orquestral

Sinfonias
108 sinfonias, entre as quais as n.º 1, em ré maior (1759); n.º 6, em ré maior, *Le matin* (c. 1761); n.º 7, em dó maior, *Le midi* (1761); n.º 8, em sol maior, *Le soir* (c. 1761); n.º 22, em mi bemol maior, *O Filósofo* (1764); n.º 26, em ré menor, *Lamentação* (1770); n.º 30, em dó maior, *Aleluia* (1765); n.º 31, em ré maior, *O Sinal da Trompa* (1765); n.º 43, em mi bemol maior, *Mercúrio* (1771); n.º 44, em mi menor, *Fúnebre* (c.1772); n.º 45, em fá sustenido menor, *O Adeus* (1772); n.º 48, em dó maior, *Maria Theresa* (1772); n.º 49, em fá menor, *A Paixão* (1768); n.º 52, em dó menor (c. 1772-1774); n.º 53, em ré maior, *A Imperial* (c. 1778); n.º 59, em lá maior, *Fogo* (1769); n.º 60, em dó maior, *Il distratto* (c. 1774); n.º 63, em dó maior, *A Roxelane* (c. 1777); n.º 69, em dó maior, *Laudon* (c. 1778-1779); n.º 73, em ré maior, *A Caça* (1781). 6 sinfonias de Paris: n.º 82, em dó maior, *O Urso;* n.º 83, em sol menor, *A Galinha;* n.º 84, em mi bemol maior; n.º 85, em si bemol maior, *A Rainha;* n.º 86, em ré maior, e n.º 87, em lá maior (1785-1786). n.º 92, em sol maior, *Oxford* (1788). 12 sinfonias de Londres: n.º 93, em ré maior (c. 1791); n.º 94, em sol maior, *A Surpresa* (1791); n.º 95, em dó menor (1791); n.º 96, em ré maior, *O Milagre* (1791); n.º 97, em dó maior (1792); n.º 98, em si bemol maior (1792); n.º 99, em mi bemol maior (1793); n.º 100, em sol maior, *Militar* (1793-1794); n.º 101, em ré maior, *O Relógio* (1794); n.º 102, em si bemol maior (1794-1795); n.º 103, em mi bemol maior, *O Rufo de Timbale* (1795); n.º 104, em ré maior, *Londres* (1795).

Concertos
9 concertos de piano, entre os quais o concerto em ré maior (antes de 1782) • 2 concertos de órgão • 5 concertos de violino, entre os quais o concerto em dó maior (entre 1762 e 1769) e o concerto em lá maior, *Melker Konzert* (antes de 1770) • 3 concertos de violoncelo, entre os quais o concerto em ré maior (c. 1772) • Concerto de trombeta em mi bemol maior (1796) • Vários concertos de flauta, oboé ou fagote, perdidos ou de autenticidade duvidosa • 2 concertos de trompa em ré maior (c. 1762) • Sinfonia concertante em si bemol maior, também chamada sinfonia n.º 105, para oboé, fagote, violino e violoncelo (publ. 1792).

Outras obras orquestrais
6 aberturas • *Die 7 Worte des Erlösers am Kreutz* (1786-1787) • Diversas marchas • 12 minuetos (c. 1790) • Várias *Deutsche Tänze* • Contradanças • *Raccolta di 14 menuetti ballabili* (c. 1784) • 8 *notturni* (1790) • Diversos *divertimenti* para diferentes grupos instrumentais, entre os quais o n.º 10, em ré maior, *Der verliebte Schulmeister;* n.º 11, em dó maior, *Mann und Weib* (1767) • 6 *scherzandi* (c. 1760).

Perfil biográfico

Capítulo 24

O reconhecimento internacional

Haydn e Salomon saíram de Viena em 15 de dezembro de 1790 e chegaram a Calais a 31, depois de terem passado por Munique, Bonn e Bruxelas. Embarcaram no dia seguinte e a 2 encontravam-se em Londres. Haydn dirigiu a Marianne von Genzinger uma longa missiva com data de 8 de janeiro, relatando as suas primeiras impressões: «No primeiro dia do ano, depois da missa, subi para bordo às 7.30 da manhã e cheguei são e salvo a Dower *(sic)* às 5 da tarde. Na sua maioria, os passageiros estavam indispostos e tinham um aspecto fantasmagórico [...] A minha chegada causou uma grande sensação [...] Todo o mundo me quer conhecer [...] O meu alojamento é confortável, mas caro [...], Ontem [...], durante um grande concerto [...], levaram-me [...] por toda a sala até à primeira fila, em frente da orquestra, e aí expuseram-me como se fosse um bicho raro e dirigiram-me um sem-número de elogios em inglês [...] Tudo isto é muito lisonjeiro para mim, mas há momentos em que desejaria voar por uns tempos até Viena para poder trabalhar com calma, pois o barulho dos comerciantes nas ruas é absolutamente insuportável.»

O conteúdo desta carta dá uma idéia do que, após tantos anos de quase reclusão, a vida em Londres devia ser para Haydn: recepções constantes, convites e concertos públicos, contato permanentemente com pessoas desconhecidas, com as quais não podia estabelecer amizade devido à rapidez com que desapareciam de novo da sua vida. A nova situação de Haydn limitava-se, no fundo, às diferenças existentes entre, por um lado, Viena e a Áustria e, por outro, Londres e a Inglaterra.

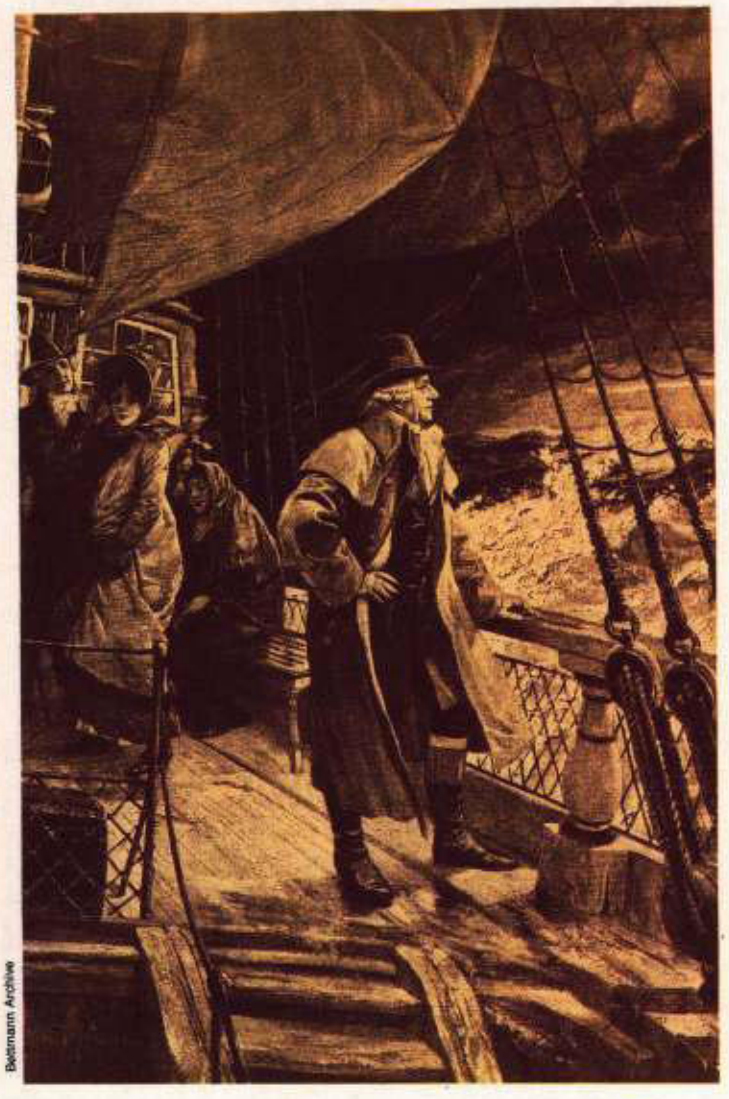
Os concertos Haydn-Salomon

Os doze concertos Haydn-Salomon da temporada de 1791 realizaram-se em Hannover Square Rooms — sala com 800 lugares — todas as sextas-feiras, de 11 de março a 3 de junho, com exceção do dia 22 de abril. Salomon ocupava na orquestra o lugar de primeiro-violino e Haydn dirigia, ao piano. Em todos estes

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Na época em que Haydn visitou a Inglaterra, Londres tinha-se convertido numa cidade florescente, onde se cultivavam todas as artes e, em especial, a música. A Revolução Industrial e a forte expansão comercial e colonial inglesas tinham feito de Londres a capital européia do momento, onde as atividades musicais ocupavam um lugar privilegiado; eram constantemente criadas novas sociedades musicais e os concertos de solistas eram muito apreciados. Em cima: Londres vista do Greenwich Park, segundo uma gravura do século XVIII.

Quando, nos fins de 1790, Johann Peter Salomon se dirigiu a Haydn para lhe propor uma viagem a Londres, a fim de aí dirigir uma série de doze concertos e de apresentar algumas composições suas, o músico apressou-se a aceitar, apesar de a maioria dos seus amigos, entre os quais W. A. Mozart, ter tentado dissuadi-lo de empreender uma tão longa jornada. Haydn saiu de Viena a 15 de dezembro e atravessou o canal da Mancha a 1 de janeiro de 1791. À direita: Haydn no barco que o levou a Inglaterra, segundo uma pintura de Carl Roehling.



Bettmann Archive

concertos se interpretou, a principiar a segunda parte, uma sinfonia de Haydn. Em nove deles, foi ainda apresentada outra obra de Haydn. O décimo primeiro concerto, dado em 27 de maio, incluiu três composições de Haydn. Nesses concertos eram, naturalmente, executadas obras de autores contemporâneos e neles participaram celebridades como o pianista e compositor Jan Ladislav Dussek (1760-1812), a famosa harpista Krumpholz, o jovem violinista George Polgreen Bridgetower (1779-1860), para quem Beethoven escreveria, mais tarde, os dois primeiros andamentos da sonata que depois dedicou ao violinista francês Kreutzer, e a cantora Nancy Storace, que em 1786 alcançara um êxito notável na interpretação do papel de Susana em *As Bodas de Fígaro*, de Mozart. Em 1791, encontravam-se também em Londres Adalbert Gyrowetz e o grande pianista e compositor italiano Muzio Clementi (1752-1832). Nestes concertos, Haydn apresentou as sinfonias n.os 90 e 92, desconhecidas do público londrino, e outras duas compostas depois da sua chegada à capital (as n.os 95 e 96). A que foi ouvida no primeiro concerto de 11 de março foi, provavelmente, a sinfonia n.º 9, posteriormente conhecida por *Oxford*.

Haydn terminou a ópera *L'anima del filosofo* ou *Orfeo ed Euridice* em Londres, mas nunca chegou a escutá-la. O rei Jorge III, que financiava uma associação rival, não concedeu a necessária autorização a Sir John Gallini, encarregado de montar a obra de Haydn no King's Theatre, pelo que os ensaios de *Orfeu* foram suspensos. A primeira representação desta obra efetuou-se em Florença em 1951.

E. Lessing / Magnum / Zardoya

Lese und Erholungsgesellschaft, Bonn / Arquivo Salvat

O violinista e empresário Johann Peter Salomon (1755-1815), que levou Haydn a Londres, era natural de Bonn e tinha trabalhado como Konzertmeister *para o príncipe Heinrich da Prússia antes de se fixar na capital inglesa, em 1781. À esquerda: retrato de Salomon por J. Lonsdale.*

Haydn foi muito bem recebido na Inglaterra, tendo obtido em toda a parte um êxito sem precedentes. Uma boa prova disso foi o doutoramento honoris causa *em música, concedido pela Universidade de Oxford em 8 de julho de 1781. Em cima: sobre o banco, toga de doutor em música pela Universidade de Oxford.*

Todavia, Jorge III não tinha nada contra Haydn. Duas semanas após a sua chegada a Londres, Haydn assistiu a um baile na corte, em 18 de janeiro de 1791. No dia seguinte participou num concerto na residência do príncipe de Gales, o futuro Jorge IV, e durante os primeiros meses de 1791 dirigiu vários concertos, além dos doze que acordara com Salomon, como o celebrado em 16 de maio, em benefício próprio, e um «concerto de música séria e cômica».

Por outro lado, foi recebido várias vezes em casa do historiador de música Charles Burney (1726-1814), que comemorou a sua chegada a Inglaterra num extenso poema, e em 23, 26 e 28 de maio e 1 de junho assistiu a um grande festival de Händel na Abadia de Westminster, que o impressionou vivamente.

Doutor «honoris causa»

Depois do seu último concerto, Salomon apressou-se a anunciar que Haydn permaneceria em Londres para a

Haydn foi requisitado muitas vezes pela família real inglesa, em particular pelo príncipe de Gales e sua mulher, a princesa Caroline de Brunswick, que eram grandes apreciadores de música. Por sua vez, o rei e a rainha chegaram a oferecer-lhe a sua residência de verão em Windsor. À direita: fotografia da entrada do castelo de Windsor.

E. Lessing / Magnum / Zardoya

temporada de 1792. Em 8 de julho, a Universidade de Oxford concedeu-lhe o grau de doutor *honoris causa* em música. Por essa razão, organizaram-se três concertos em Oxford, nos dias 6, 7 e 8 do mesmo mês. No dia 7, foi interpretada a sinfonia n.º 92, que, desde aí, passou a ostentar o título de *Oxford*. Para a sessão de investidura, Haydn teve de envergar traje de gala. Mais tarde, declarou a Griesinger: «Gostaria que os meus conhecidos de Viena me tivessem visto assim ataviado.» Numa das agendas, escreveu: «Tive de pagar um guinéu para que os sinos de Oxforth *(sic)* tocassem por ocasião da minha investidura e meio guinéu por um terno. A viagem custou-me seis guinéus.»

Tanto nesta estada em Inglaterra como na seguinte, Haydn anotou nas suas quatro agendas (denominadas «Agendas de Londres») impressões, anedotas, números e receitas. Nelas podemos encontrar, por exemplo, detalhes acerca da vida musical britânica, e também a idade do imperador da China, o montante da dívida nacional inglesa, a quantidade de carvão consumida em Londres durante um ano, o número de pessoas falecidas naquela cidade em 1791, o perímetro da ilha de Wight, assim como a receita do ponche preferido pelo príncipe de Gales (uma garrafa de champanhe, uma de rum, dez limões, duas laranjas e libra e meia de açúcar). Todas estas notas revelam um Haydn simultaneamente impressionado e divertido com o barulho infernal que reinava em Londres, com o gosto dos ingleses pela bebida e com certas características da sociedade inglesa que já haviam sido ilustradas por Hogarth três ou quatro décadas atrás.

Haydn passou uma grande parte do verão de 1791 no campo. Em 4 de agosto, deixou Londres para se instalar durante cinco semanas em casa do banqueiro Nathaniel Brassey, em Hertfordshire. «Vivo enclausurado. Graças a Deus gozo de boa saúde, salvo no que respeita aos meus habituais ataques de reumatismo. Trabalho muito e todas as manhãs dou um passeio

solitário pelo bosque com a minha gramática inglesa» (carta de 17 de setembro a Marianne von Genzinger). Em 5 de novembro, assistiu a uma grande recepção em honra do novo *Mayor* de Londres e, posteriormente, foi recebido, em 24 do mesmo mês, em casa do duque de York, segundo filho de Jorge III, que casara recentemente com uma filha do rei da Prússia. No dia 30 partiu para nova temporada no campo, que duraria três semanas.

A temporada de 1792 encontrava-se, em plena fase de preparação. A Professional Concerts, sociedade rival daquela que Salomon dirigia, contratou o antigo aluno de Haydn, Ignaz Pleyel, a fim de o apresentar como rival do seu professor. Porém, o esperado escândalo não se deu: Pleyel chegou a Londres a 23 de dezembro e jantou com Haydn a 24. «Desde a sua chegada, comportou-se de uma maneira tão modesta que conquistou toda a minha admiração. Vemo-nos muito, partilhamos os triunfos e cada um de nós regressa a sua casa feliz e contente» (carta de Haydn a Marianne von Genzinger com data de 17 de janeiro de 1792). Contudo, em 2 de março, noutra carta à sua amiga de Viena, queixava-se: «Pleyel, que prometera apresentar uma obra dele em cada concerto, forçou-me a que declarasse publicamente que faria o mesmo. Para cumprir a minha palavra e não abandonar o pobre Salomon, tive de passar várias noites em branco.»

Pouco antes da chegada de Pleyel, Haydn recebera a notícia da morte de Mozart. Na sua segunda agenda, podemos ler: «Mozard *(sic)* morreu em 5 de dezembro de 1791.» A princípio, Haydn recusou-se a acreditar na notícia, mas as dúvidas depressa se dissiparam: «Durante algum tempo, estive praticamente ausente depois de saber a notícia da morte de Mozart. Não compreendia por que motivo a Providência teve de se lembrar tão cedo de um homem tão indispensável. Lamento que, antes da sua morte, não tivesse conseguido convencer os ingleses (que, apesar dos meus sermões diários, continuam na mais completa obscuridade) da sua grandeza» (carta de janeiro de 1792 a Johann Michael Puchberg, amigo comum de Haydn e Mozart).

Em 1792, a temporada de Salomon desenrolou-se, de um modo geral, como a anterior. O primeiro concerto realizou-se numa sexta-feira, 17 de fevereiro; o décimo segundo e último, também numa sexta-feira, a 18 de maio. Como obras novas, apresentou a cantata *The Storm*, que foi a sua primeira composição com texto em inglês, no segundo concerto (24 de fevereiro); a sinfonia concertante de oboé, fagote, violino, violoncelo e orquestra, no quarto (9 de março); e as sinfonias n.º 93 no primeiro (17 de fevereiro), n.º 98 no terceiro (2 de março), n.º 94 no sexto (23 de março) e n.º 97 no décimo (4 de maio) ou no concerto de 3 de maio, dado em benefício próprio. A esta vida vieram juntar-se notícias mais ou menos agradáveis procedentes de Viena: recriminações da mulher («Tive de a ameaçar de não voltar mais. A partir daí, tornou-se mais razoável») e pedidos de dinheiro por parte de Luigia Polzelli, que lhe anunciava a sua chegada. Contudo, Haydn dissuadiu-a, garantindo-lhe que os ingleses não apreciavam a ópera italiana e que, portanto, não tinha possibilidade de fazer carreira em Londres. De qualquer modo, Haydn não esteve só, pois travou relações com Rebecca Schroeter, viúva do compositor Johann Samuel Schroeter (1750-1788), e de quem diria, alguns anos mais tarde, nas suas entrevistas com Dies, que teria casado com ela, se fosse solteiro.

À esquerda: retrato de Ignaz Pleyel (1757-1831), músico que foi discípulo de Haydn e que se encontrava também em Londres em 1792.

Na página seguinte: estúdio de Haydn em Viena; aí, entre 1792 e 1793, deu algumas lições de música, como, por exemplo, a Beethoven.

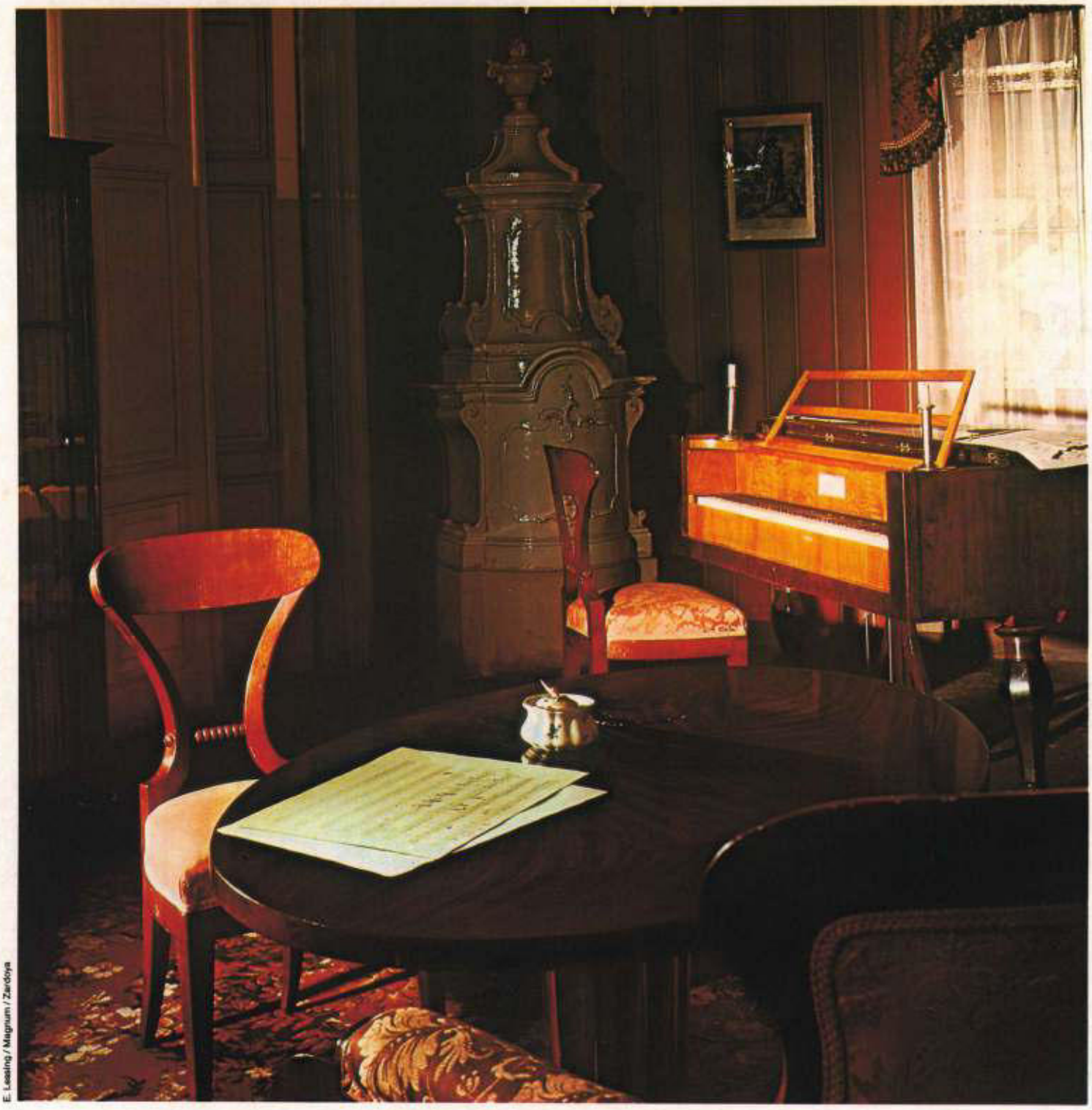
Durante a temporada de 1792, Haydn permaneceu em Londres, onde continuou a dar concertos. Embaixo: sala de concertos da época.

Após diversas recepções, algumas delas oferecidas pela família real, e de uma viagem a Windsor, às corridas de Ascot e à casa do astrônomo William Herschel, onde pôde ver o «grande telescópio», Haydn abandonou Londres e a Inglaterra, prometendo voltar na temporada seguinte. Ao passar por Bonn, foi-lhe apresentado um jovem de 21 anos, membro da orquestra do príncipe eleitor de Colônia, Maximilian-Franz. O jovem era Ludwig van Beethoven. Depois deste encontro, ficou decidido que Beethoven iria para Viena a fim de receber lições do grande mestre. De Bonn, Haydn dirigiu-se a Frankfurt, onde o príncipe Esterházy assistia às festas da coroação do imperador Francisco II, e chegou a Viena com o séquito do príncipe em 24 de julho.

De novo em Viena

Os meses seguintes foram de relativa calma. Haydn deve ter-se sentido muito grato por isso, pois necessitava de repouso. Para um grande baile realizado em 25 de novembro, compôs doze minuetos e doze danças alemãs. Um pouco antes, no dia 10 do mesmo mês, Beethoven chegara a Viena. As suas lições com Haydn

começaram imediatamente e mantiveram-se durante o ano de 1793. Tem-se acusado, com freqüência, Haydn de negligência em relação ao seu aluno e de não ter corrigido com atenção os seus exercícios de contraponto. Isso é verdade em parte, uma vez que os ensinamentos de Haydn não foram excessivamente metódicos, o que levou Beethoven, que desejava conhecer a fundo «as regras», a dirigir-se, mais ou menos às escondidas de Haydn, ao compositor e teórico Johann Schenk (1753-1836), cujas lições eram mais suscetíveis de o satisfazer nesse sentido. Quando chegou o momento de partir de novo para Londres, em janeiro de 1794, Haydn confiou Beethoven ao compositor, pedagogo e célebre erudito Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809). Beethoven encontrou, no entanto, em Haydn aquilo que nem Schenk nem Albrechtsberger lhe podiam dar: obras, composições. Por uma vez na vida, pôde observar de perto um gênio criador. Neste aspecto, os contatos entre os dois foram mais frutuosos do que se poderia esperar: existe, escrita pelo punho de Beethoven, uma cópia parcial dos esboços do final da sinfonia n.º 99 que Haydn estava a compor com vista à segunda viagem a Londres. Há igualmente uma carta de Haydn — desconhecida durante muito tempo — ao príncipe eleitor de Colônia, com data de 23 de novembro de 1793, em que, depois de declarar que Beethoven



E. Lessing / Magnum / Zardoya

«está destinado a converter-se, um dia, num dos mais importantes compositores europeus», acrescenta: «Chegado o momento, orgulhar-me-ei de me apresentar como seu professor.»

A segunda estada em Londres

Haydn não voltou a Londres nos princípios de 1793, como tinha previsto. Saiu de Viena em 19 de janeiro de 1794, levando na bagagem a sinfonia n.º 99 completamente acabada e a n.º 100 e a n.º 101 começadas, além dos seis quartetos de cordas op. 71 e 74, escritos em 1793. Infelizmente, em relação a esta segunda viagem não dispomos de nenhuma carta a Marianne von Genzinger ou a Luigia Polzelli. Todavia, as críticas na imprensa foram muito mais pormenorizadas do que na visita anterior. Para mais, possuímos as suas agendas, as três primeiras das quais se conservam na íntegra.

Os doze concertos com Salomon da temporada de 1794, realizados às sextas-feiras ou às segundas-feiras, tiveram lugar de 10 de fevereiro a 12 de maio. As novas sinfonias de Haydn foram estreadas nas seguintes datas: a n.º 99, no primeiro concerto, efetuado em 10 de fevereiro; a n.º 101, no quarto, em 3 de março; e a n.º 100, no oitavo, em 31 de março. Esta última, que em breve passou a ser conhecida por *Militar*, trouxe a Haydn um grande triunfo. «Bis! Bis!, ouvia-se em toda a sala. As damas não conseguiam reter os seus sentimentos. É a partida para a batalha, a marcha dos soldados, o toque para a carga, o fragor do assalto, o choque das armas, o gemido dos feridos, enfim, tudo aquilo que nos recorda o bramido ensurdecedor e infernal da guerra, culminando na combinação do horrível e do sublime. Tudo isto pode ser concebido por outros, mas só alguém como Haydn podia tê-lo expressado; pelo menos, só ele, até este momento, levou a cabo esses prodígios» (*Morning Chronicle*, de 9 de abril). Durante o verão, Haydn dedicou-se a explorar as províncias inglesas: foi à ilha de Wight, a Portsmouth, a Bath, a Bristol, e consagrou numerosas páginas das suas agendas a falar dessas expedições. Assistiu também a um espetáculo: «Em 29 de julho de 1794, fui ao King's Theatre in the Haymarket. Estavam sendo lá representadas coisas tão lamentáveis como as de Sadlers Wells. Um arrogante intérprete cantou com tanta força, de uma maneira tão horrível e fazendo tantas caretas, que dei comigo totalmente coberto de suor. No entanto, obrigaram-no a repetir o seu número *O che bestie*» (escreveu Haydn na sua terceira agenda de Londres).

As dificuldades surgidas em conseqüência da guerra contra a França revolucionária forçaram Salomon a cancelar a temporada de concertos de 1795. Não obstante, ele e Haydn participaram, o primeiro como violinista e o segundo como *conductor*, nos nove *Opera Concerts* dados no King's Theatre, de 2 de fevereiro a 18 de maio, com uma orquestra formada por 60 músicos e dirigida pelo célebre violinista e compositor Giovanni Battista Viotti (1755-1824). Ouviram-se, como era costume, obras de temporadas anteriores, em especial a sinfonia *Militar*, e, como sinfonias novas, a n.º 102, em 2 de fevereiro, e a n.º 103, em 2 de março. «A introdução suscitou uma profunda atenção: o *allegro* provocou entusiasmo, o *andante* foi repetido, os

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Bilderchiv Preussischer Kulturbesitz

E. Lessing / Magnum / Zardoya

Em cima: retrato de Joseph Haydn. Apesar do êxito que alcançou na Inglaterra, o compositor não quis ficar naquele país e preferiu levar uma vida tranqüila em Viena, cidade onde também foi muito popular. Na xilografia da parte superior da página, o músico é aclamado pela multidão que grita: «Viva Haydn.» À direita: vista de Viena por B. Bellotto (1720-1780).

minuetos, em particular o trio, eram espirituais e sentimentais, e o último andamento foi igual, se é que não foi superior, ao precedente» (comentário do *Morning Chronicle*, publicado no dia 3 de março).

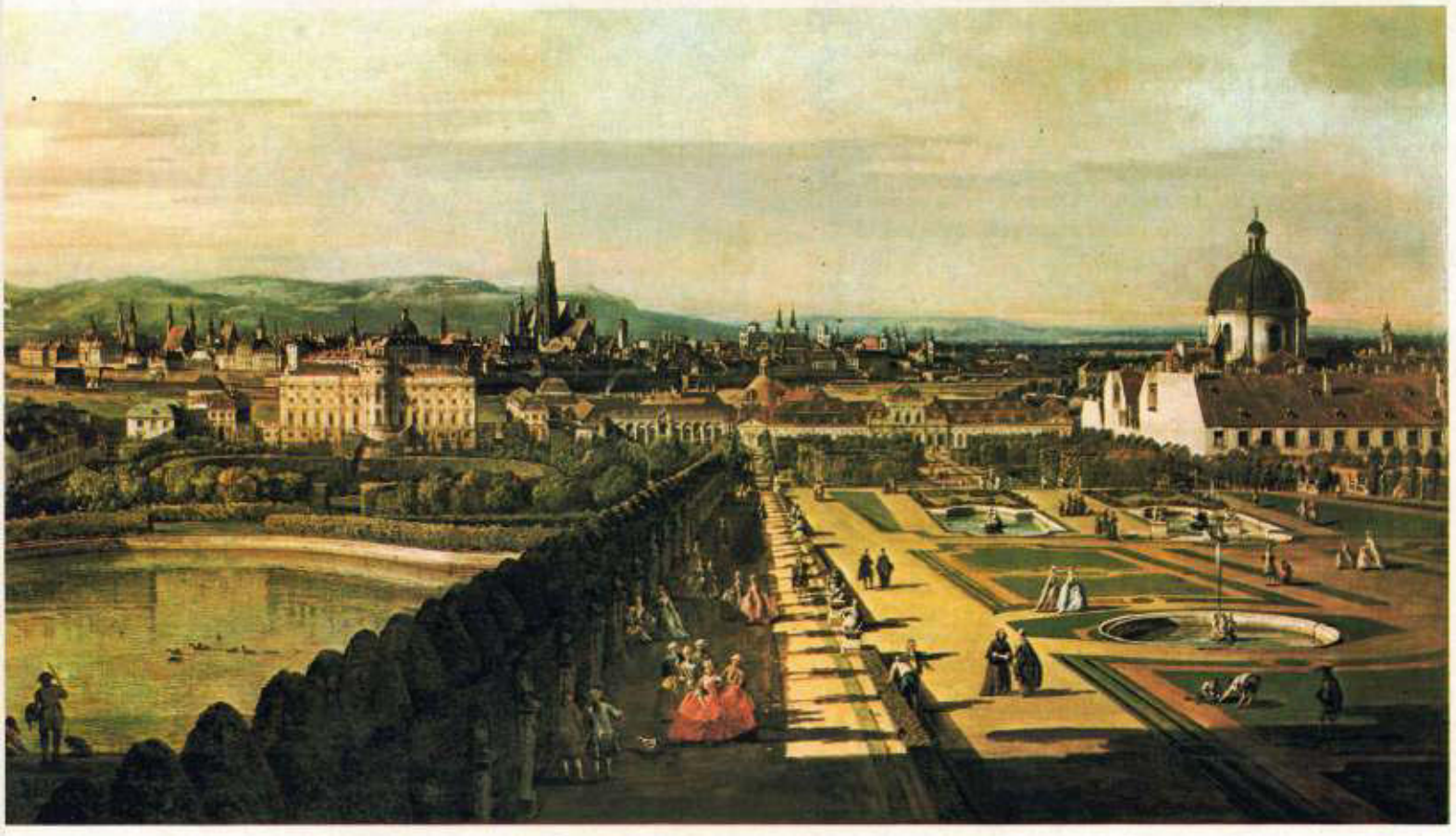
Quanto à sinfonia n.º 104, a última de Haydn, foi estreada em 4 de maio, no concerto dado pelo compositor em benefício próprio, concerto esse que representou o apogeu da sua derradeira temporada em Londres. Entre outras peças, foi também executada a sinfonia *Militar*, bem como um dueto da ópera *Orlando paladino* (estreada em Esterháza em 1782) e *Berenice, che fai*, cantata de grande dramatismo composta especialmente para aquela ocasião, para o soprano Brigida Giorgi Banti. O Dr. Charles Burney resumiu a opinião geral num parágrafo que escreveu a um amigo: «Nenhum mortal apresentara jamais algo semelhante; só podemos avaliar o que Apolo ou as Musas compõem ou executam a partir de produções como estas.» Haydn anotou na sua quarta agenda: «Em 4 de maio, dei um concerto em meu benefício no King's Theatre. A sala estava a abarrotar e o auditório era distinto [...] O público saiu satisfeito e eu também. Este serão rendeu-me 4000 florins. Uma coisa destas só é possível em Inglaterra.»

Depois de dar outros concertos durante o mês de junho e apesar da pressão que sobre ele exercia a família real em 15 de abril de 1795 Haydn abandonou a Inglaterra. Na sua agenda, o compositor assentou a lista de obras redigidas «na Inglaterra e para Inglaterra». Mais de 1500 páginas de papel de música, cerca de um terço das quais corresponde às doze *Sinfonias de Londres* (da n.º 93 à n.º 104). «Haydn considerava os dias passados na Inglaterra como dos mais felizes da sua vida. Era unanimemente admirado, um novo mundo se abria perante ele; graças aos seus méritos, conseguiu superar a penosa situação em que se encontrava, uma vez que, em 1790, o seu capital não ultrapassava os 2000 florins. Na Inglaterra, ganhou 24 000 florins, dos quais cerca de 9000 serviram para cobrir as despesas da viagem, estada, etc. Haydn dizia muitas vezes que a sua fama na Alemanha tinha sido conseqüência da que tinha alcançado com as viagens à Inglaterra. O seu valor era reconhecido na Alemanha, mas as honras oficiais só chegariam muito mais tarde» (Griesinger).

O êxito em Viena

Em Viena, encontrou um quarto príncipe Esterházy, Nikolaus II (1765-1833), que decidira reconstituir, em parte por razões de prestígio, a capela de seu avô Nikolaus-o-Magnífico. Haydn assumiu de novo a sua direção, mas com obrigações menos estritas do que anteriormente. Apaixonado pelo teatro e pela pintura, Nikolaus não se interessava pela música. Pediu apenas a Haydn que compusesse uma missa anual em honra da santa do mesmo nome de sua mulher, a princesa Maria Hermenegilde (1768-1845). Devido a isto, entre 1796 e 1802, escreveu seis missas, uma por ano, exceto em 1800. Para alívio de Haydn, o novo príncipe abandonou o Palácio de Esterháza, fazendo de Eisenstadt a residência principal de verão e passando o resto do ano em Viena. Haydn fez o mesmo que o seu benfeitor até 1803, quando o seu estado de saúde o impediu de desenvolver qualquer atividade. A partir daí, não saiu de Viena.

O príncipe Nikolaus tinha um caráter arrogante e, de início, as suas relações com Haydn foram tensas. As opiniões que, por vezes, manifestava sobre música não



coincidiam com as do seu mestre de capela. Daí que, um dia, Haydn não se tivesse coibido de lhe responder: «Alteza, neste campo quem decide sou eu.» Felizmente, a princesa fez todos os possíveis para suavizar a tensão entre ambos.

Graças a ela, o príncipe compreendeu que um doutor pela Universidade de Oxford podia exigir uma consideração especial.

Durante estes anos, Haydn foi um membro importante da sociedade vienense, sendo imprescindível a sua presença nos salões. Sobre este período, possuímos alguns testemunhos valiosos, como os de Griesinger, que esteve em contato estreito com Haydn a partir de 1799, os do diplomata sueco Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1851), que residiu em Viena de 1796 a 1803, e os de Joseph Carl Rosenbaum (1770-1829), funcionário do príncipe Esterházy.

Graças a eles, dispomos de descrições do maior interesse sobre o aspecto físico de Haydn. «Haydn era de estatura mais para o baixo, mas de aspecto robusto e forte; a fronte era larga e abaulada, a pele escura, os olhos vivos e penetrantes, e os traços vincados e claramente definidos. A sua fisionomia e comportamento refletiam prudência e uma serena gravidade» (Griesinger). «Descobri em Haydn, por assim dizer, duas fisionomias: quando falava de temas elevados, o seu rosto era impenetrável e sério [...] Uns momentos depois, este estado de espírito dava lugar ao seu humor cotidiano e mostrava-se jovial, com uma satisfação que se refletia nas suas feições e desembocava numa graça. Esta fisionomia era a mais freqüente; a outra tinha de ser estimulada» (Silverstolpe).

A época dos grandes oratórios

Um dos primeiros trabalhos que Haydn realizou no regresso de Inglaterra foi um oratório para solistas, coro e orquestra sobre o tema de *As Sete Palavras de Cristo*. A primeira audição efetuou-se em 26 e 27 de março de 1796, em casa de um membro da alta aristocracia vienense, o príncipe Schwarzenberg. Datam também desse ano o concerto de trombeta em mi bemol e a primeira referência à obra mais célebre deste período. Em 15 de dezembro de 1796, Johann Georg Albrechtsberger escreveu ao seu antigo aluno Beethoven: «Haydn veio ver-me ontem; está trabalhando num grande oratório, a que vai chamar *A Criação* e que espera acabar em breve. Tocou algumas partes para mim e creio que será muito bom.» Em Londres, Haydn conseguira um libreto que, meio século atrás, se destinara a Händel. O barão Gottfried van Swieten (1734-1803), bibliotecário imperial e filho do antigo médico da imperatriz Maria Teresa, adaptou para alemão esse libreto inspirado simultaneamento na Bíblia *(Génesis* e *Salmos)* e em *O Paraíso Perdido*, de Milton. Van Swieten estava à frente da Sociedade dos Associados, composta por uma dúzia de aristocratas vienenses, que há vários anos organizava e financiava oratórios, sobretudo os de Händel. A Sociedade responsabilizou-se pelas despesas da primeira interpretação de *A Criação* e garantiu a Haydn a quantia de 500 ducados. Esta foi, sem dúvida, a primeira obra da história da música escrita expressamente para a posteridade: «Vou dedicar-lhe tempo, porque quero que perdure», disse Haydn deste oratório. *A Criação* foi concluída «com os olhos de toda a gente postos nele». A primeira

Die Schöpfung.
Ein Oratorium

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Bilderchiv Preussischer Kulturbesitz

Uma das obras mais famosas de Haydn, escrita durante os últimos anos da sua vida, é o oratório intitulado A Criação. *Baseado num texto de Lidley, que se inspirava na Bíblia e em* O Paraíso Perdido, *de Milton, foi traduzido para alemão pelo barão Gottfried van Swieten. Haydn, que tinha já 66 anos, trabalhou sem descanso na composição deste oratório, que terminou no início de 1798, ano recheado de grandes acontecimentos, quer políticos quer musicais. Em cima: programa da primeira representação de* A Criação.

audição, em casa do príncipe Schwarzenberg, também membro da mencionada Sociedade, realizou-se em 30 de abril de 1798. A apresentação pública ocorreu um ano depois, em 19 de março de 1799, no Burgtheater de Viena. O público lutou encarniçadamente para entrar na sala. A receita ultrapassou os 4000 florins, montante que bateu todos os máximos de bilheteira.

Ao mesmo tempo que trabalhava em *A Criação*, Haydn escreveu outra obra célebre: o hino austríaco *Gott erhalte Franz den Kaiser*, cantado pela primeira vez em 12 de fevereiro de 1797. Naquela época reinava no país um clima patriótico muito especial, devido à campanha de Itália do general Bonaparte, que ameaçava o Sul da Áustria. Também de 1797 se deve datar a última série de seis quartetos de cordas op. 76.

Quanto às seis missas que escreveu para o príncipe Esterházy, as duas primeiras foram a *Heiligmesse*, estreada em Eisenstadt a 13 de setembro de 1796, e a *Paukenmesse*, ouvida pela primeira vez em Viena no dia 26 de dezembro de 1796.

Bilderchiv Preussischer Kulturbesitz

A saúde de Joseph Haydn foi-se deteriorando com os anos e, em 1806, o compositor mandou fazer um cartão-de-visita (em cima), onde se podia ler a frase: «As minhas forças desapareceram, estou velho e cansado», extraída de um dos seus quartetos vocais, cartão que utilizava para desculpar-se por não receber visitas ou para declinar um convite.

A Criação *foi estreada em 30 de abril de 1798, em audição privada, no palácio do príncipe Schwarzenberg; só um ano mais tarde, a 19 de março de 1799 (dia de S. José, onomástico de Haydn), foi apresentada ao público, no Burgtheater de Viena. À esquerda: litografia da Michaelplatz de Viena, com o Burgtheater ao centro.*

A terceira missa, chamada *Missa in Angustiis* e, mais tarde, conhecida também por *Nelsonmesse*, foi a primeira obra composta por Haydn após *A Criação* e estreada em Eisenstadt a 23 de setembro de 1798. Em 1799, escreveu a *Theresienmesse* (primeira audição em Eisenstadt, em 8 de setembro) e os dois quartetos de cordas op. 77, que nunca chegou a terminar. Nesse mesmo ano, começou o seu segundo grande oratório. *As Estações*. O êxito de *A Criação* levou os seus autores a decidirem repetir a experiência. Van Swieten propôs a Haydn um texto que tinha arranjado a partir de um poema do inglês James Thomson. Desta vez, Haydn permitiu-se algumas críticas ao trabalho do barão, o que provocou uma zanga passageira entre ambos. «Em *A Criação*, as personagens eram anjos; aqui, são apenas homens do campo», argumentou. O que Haydn não conseguia aceitar no texto eram certos passos demasiado descritivos, que van Swieten pretendia que ele sublinhasse musicalmente. «Foi-me imposta esta vulgaridade à francesa», escrevia Haydn a um músico de Leipzig, a propósito do coaxar da rã em *O Verão*. Haydn, que pressentia que *As Estações* podia ser a sua última grande obra, fez dela a síntese e o compêndio de meio século de vida criadora. Mas o esforço foi demasiado intenso e a sua saúde piorou. Graças à sua força de vontade, conseguiu terminar a composição nos princípios de 1801, depois de ter trabalhado nela durante quase todo o ano anterior. Isso explica que, em 1800, não tenha composto a missa que devia escrever para o príncipe Esterházy. No entanto, em 1799 ou em 1800, redigiu o *Te Deum* para a imperatriz da Áustria.

A primeira audição de *As Estações* realizou-se também em casa do príncipe Schwarzenberg, em 24 de abril de 1801. A sua estréia pública efetuou-se um mês mais tarde, em 29 de maio. Depois disso, Haydn escreveu apenas mais duas obras significativas: as suas duas últimas missas para o príncipe Esterházy, a *Missa da Criação* (assim chamada por retomar um tema do oratório homônimo) e a *Harmoniemesse* (cujo nome deriva do importante papel que nela têm os instrumentos de sopro), estreadas em Eisenstadt, a 13 de setembro de 1801 e a 8 de setembro de 1802, respectivamente. Nos finais de 1802, compôs uma marcha para instrumentos de sopro e, em 1803, o seu último quarteto de cordas, o op. 103, que ficou por acabar. Haydn só escreveu os dois andamentos centrais e, percebendo que já não redigiria os restantes, providenciou que fossem editados por Breitkopf & Härtel, a quem os enviou juntamente com o seu novo cartão-de-visita. Nele tinha mandado gravar os primeiros compassos do seu quarteto vocal *Der Greis* («O Velho»), composto em 1796: «As minhas forças desapareceram, estou velho e cansado.» Um terceiro grande oratório baseado no Juízo Final ficou só como projeto. Em 26 de dezembro de 1803, poucas semanas depois da sua última ida a Eisenstadt, Haydn empunhou pela última vez a batuta de diretor de orquestra para dirigir a versão de oratório de *As Sete Palavras de Cristo*, num concerto a favor de um hospital.

Os últimos anos de Haydn foram, ao mesmo tempo,

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

gloriosos e tristes. Não lhe faltavam idéias; pelo contrário, tinha-as demasiadas, segundo confessou várias vezes, em 1806 e 1807, a Dies e a Griesinger: «As idéias musicais perseguem-me, o que representa uma verdadeira tortura. É-me totalmente impossível libertar-me delas [...] Se se trata de um *alegro*, o meu pulso acelera e não consigo conciliar o sono. Se é um *adagio*, sinto que o pulso abranda [...] Na realidade, sou um teclado vivo [...] Vêm-me com freqüência ao espírito idéias que poderiam conduzir a minha arte muito mais longe, mas as minhas forças físicas não me permitem levá-las a termo [...] Nunca pensei que um homem pudesse afundar-se a este ponto; a minha memória esvai-se.»

Artista galardoado

O reconhecimento oficial do seu gênio chegou paralelamente de Amsterdam, Estocolmo, S. Petersburgo e, acima de tudo, de Paris. Em 1801 recebeu uma medalha dos artistas que, em 24 de dezembro de 1800, tinham atuado na primeira audição de *A Criação* na capital francesa. Nesse mesmo ano foi nomeado, sendo seu opositor o escritor inglês Sheridan, membro do Instituto de França. Em 1805, o compositor Luigi Cherubini (1760-1842) entregou-lhe, por ocasião de uma estada em Viena, um diploma do Conservatório de Paris. Ao mesmo tempo, a sua casa de Gumpendorf converteu-se num verdadeiro centro de peregrinação. Além de Dies e Griesinger, um terceiro biógrafo se interessou por ele — Guiseppe Carpani (1752-1825). Recebeu ainda as visitas da viúva e dos filhos de Mozart, do violinista francês Pierre Baillot (1771-1842), do escritor Iffland e do compositor Carl Maria von Weber (1786-1826). Em 1808, Joahnn Nepomuk Hummel (1778-1837), seu sucessor em Eisenstadt, e todos os membros da capela Esterházy foram vê-lo em pequenos grupos, por altura de um concerto em Viena.

Durante os últimos anos de vida, o talento de Joseph Haydn foi reconhecido pela maior parte dos artistas da época e a sua fama chegou a todas as grandes capitais européias. Em cima: retrato do compositor, da autoria de Johann Carl Roesler.

Zardoya

Quando faleceu, Haydn foi enterrado no cemitério de Hundsturm, de Viena, mas, em 1820, os seus restos mortais foram trasladados para Eisenstadt, e desde 1954 repousam no mausoléu mandado construir pelo príncipe Paul Esterházy. À direita: túmulo de Haydn em Eisenstadt.

Museen der Stadt Wien

Haydn apareceu pela última vez em público por ocasião da representação do seu oratório A Criação *(em cima, quadro de Wingand) na Universidade de Viena, em 27 de março de 1808. Recebido ao som de trombetas e rufos de timbales, o compositor, que chegara na carruagem do príncipe Esterházy, foi levado até ao meio da orquestra, entre os aplausos fervorosos do público. O ato revestiu-se de momentos tão entusiásticos que Haydn, profundamente emocionado, se viu obrigado a abandonar a sala depois da primeira parte.*

O último aparecimento em público

Em 27 de março de 1808 foi interpretada em Viena, sob a direção de Antonio Salieri (1750-1825), *A Criação*, na versão italiana de Carpani. Nesse dia, Haydn fez o seu último aparecimento em público. Foi ao concerto na carruagem do príncipe Esterházy, tendo sido recebido por uma delegação de músicos, entre os quais se encontravam Beethoven e Hummel. Na célebre passagem «E fez-se a luz» irrompeu, como sempre, na sala, uma salva de palmas. Haydn, com a cara pálida como a cera, fez um gesto com a mão e olhou para o céu, como se quisesse dizer: «Isto não vem de mim, mas sim lá de cima.» Posteriormente, sentiu-se tão fatigado e emocionado que teve de ser levado da sala no entreato. Todos sabiam que se tratava do último adeus. Então, Beethoven abriu caminho e beijou as mãos do seu antigo professor. Ao chegar à porta, Haydn fez sinal aos que o transportavam para que parassem e «dirigindo um olhar indescritível à orquestra, ergueu os olhos e as mãos ao céu, saudou os membros daquela e, de lágrimas nos olhos, abençoou-os. Durante toda a minha vida, assisti a uma infinidade de festas e espetáculos, mas nunca presenciei nada de comparável a esta cena comovedora» (Carpani).

Haydn ainda viveu mais quatorze meses. Morreu em 31 de maio de 1809, com 77 anos, na sua casa de Gumpendorf, no momento em que Viena era ocupada, pela segunda vez, pelas tropas de Napoleão. Sensivelmente afetado pelos acontecimentos, passou os últimos dias a tocar ao piano o hino imperial que compusera doze anos atrás. Dada a situação tensa que se vivia naquele momento, a sua morte passou quase despercebida. Em 15 de junho, realizou-se um funeral solene (a que assistiu Stendhal) na Igreja dos Escoceses. Em 1820, os seus restos mortais foram levados para Eisenstadt, onde, desde 1954, repousam no mausoléu iniciado, em 1932, pelo príncipe Paul Esterházy.

Capítulo 25

Música de câmara e instrumental

Assim como no caso da sinfonia, não foi Haydn quem inventou o quarteto de cordas. Mas, ao contrário do que se passou com a sinfonia, que já conhecera um certo florescimento quando o músico abordou o gênero, a sua contribuição para o quarteto significou clarificar e codificar esta modalidade musical, tal como viria a ser conhecida posteriormente.

Antes de Haydn já existia música para cordas a quatro partes. Na época de Händel e Telemann, a «sonata em quarteto» apareceu como uma sequela lógica da «sonata em trio». Mais tarde, operou-se a emancipação da tirania do baixo contínuo em certos compositores italianos, como Sammartini ou Galuppi, e na primeira escola de Mannheim, graças à ação de Johann Stamitz e Franz Xaver Richter. Contudo, estas obras para cordas a quatro partes — dois violinos, violeta e violoncelo — não são ainda verdadeiros quartetos no sentido moderno do termo, pois, na realidade, foram concebidas como composições orquestrais para cordas, não muito distantes das incipientes sinfonias.

Os primeiros quartetos

A própria terminologia é vacilante e imprecisa, refletindo a dificuldade de uma classificação rigorosa. Continuam a empregar-se expressões do período barroco, como *sonata a quattro*, a par da moderna de *quatuor*. Pertencem ao gênero orquestral as *sinfonie a quattro* ou *concerti a quattro* de Tartini ou de Galuppi. Os primeiros quartetos de Haydn op. 1 e 2 designam-se por *divertimenti a quattro* e o op. 2 foi publicado em Paris com o título de *Six symphonies ou quatuors dialogués*. Além dos concertos concebidos orquestralmente, registra-se, em alguns lados, sobretudo nos mestres de Mannheim, a tendência para o desenvolvimento virtuosístico de todos ou de um dos instrumentos componentes, especialmente do primeiro-violino.

O mérito histórico de Haydn consistiu em desprender-se paulatinamente quer da forma orquestral quer da concertante, dando vida à especificidade da forma quarteto ao baseá-la no livre diálogo de quatro instrumentos independentes, mas, ao mesmo tempo, solidários e intimamente relacionados. Graças a ele, o gênero alcançou, pela primeira vez na história da música, um dos seus estádios de maturidade, plenitude e autonomia.

Os primeiros quartetos de Haydn foram, em muitos casos, indiferençáveis de outros gêneros musicais vizinhos. Aparentemente, escreveu-os para os serões realizados, cerca de 1755, na residência do barão Fürnberg, e mal se distinguem das serenatas, divertimentos e outras peças semelhantes compostas por esta altura. Têm muito de música ao ar livre e por vezes é preciso reforçá-los com trompas e oboés.

Estes quartetos foram, mais tarde, publicados em duas séries de seis cada uma, como op. 1 e 2. Há um décimo terceiro quarteto em mi bemol maior, descoberto por Karl Geiringer, e que, segundo parece, foi o original do op. 1, n.° 1; em contrapartida, julga-se que o op. 1, n.° 5, se trata mais de uma sinfonia situada erradamente. Embora tivessem sido concebidos para uma pequena orquestra, começa-se a notar que a imaginação de Haydn trabalhava noutra direção: a homogênea textura orquestral é quebrada em benefício de uma escrita mais solta, em que pequenos motivos vão passando de um instrumento para outro, intercambiando os seus papéis sem recorrer à «doutrina» contrapontística nem ao virtuosismo do solista. A linha do baixo perde a sua continuidade tradicional, conduzindo à emancipação da escrita do violoncelo, o qual adquire agora uma voz própria e individual.

Os op. 1 e 2 apresentam, em regra, o quadro exterior dos divertimentos com cinco tempos: o central é lento, ladeado por dois minuetos; o primeiro e o último andamentos são rápidos.

Uma escrita própria de quarteto

Durante dez anos, Haydn abandonou a composição de quartetos para criar outro tipo de obras, especialmente sinfonias e trios de barítono (instrumento de arco semelhante à viola baixa e também chamado *viola di bordone*), violeta e violoncelo. Subitamente, no espaço de cinco anos, entre 1768 e 1772, redigiu três séries de seis quartetos, publicadas como op. 9, 17 e 20. Os quartetos op. 3, que sempre tinham levantado problemas aos estudiosos, são atualmente atribuídos a Romanus Hoffstetter, monge beneditino de Amorbach, no Odenwald. Devido a isso, Haydn perdeu um dos seus sinais de identidade, a famosa *Serenata* ou, o que é o mesmo, o *andante* do n.° 5, em fá maior.

Os seis quartetos op. 9 deixam para trás o modelo do divertimento das primeiras séries; possuem quatro andamentos, ficando, portanto, excluído o segundo minueto daquele modelo; o primeiro minueto mantém-se como segundo andamento. A pluralidade das cordas para cada parte é aqui impensável e a escrita é muito fluida. Na realidade, com estes concertos inicia-se uma evolução com traços de verdadeira escrita quartetística, apesar de, em muitas ocasiões, o seu autor não resistir à tentação «concertante» e permitir que os instrumentos, nomeadamente o primeiro-violino, realizem certos giros virtuosísticos.

O op. 17 corrige, em grande medida, estes excessos por meio de uma maior concentração temática e de uma tentativa de encontrar o equilíbrio entre os diversos tempos: o n.° 4, em dó menor, é já uma obra esplêndida pela força das idéias e pelo tratamento amplo e intenso que recebem. Neste quarteto, e com a ajuda do contraponto e de uma grande perícia de escrita, Haydn enfrenta e resolve satisfatoriamente um problema que o preocupou, sem dúvida, tal como preocuparia muitos compositores posteriores. Consiste em conseguir um *finale* que tenha entidade suficiente para contrabalançar o primeiro e não seja uma mera repetição das experiências contidas neste. O problema será tratado ainda mais radicalmente na série seguinte.

O processo culmina com o op. 20, conhecido por *Quartetos do Sol*, por causa do frontespício da primeira edição de 1772. Eles representam a quinta-essência das inquietações e buscas do período febril que se estende de 1766 a 1774. São obras que refletem uma inclinação para o claro-escuro, as sonoridades ásperas, os desenhos melódicos sincopados e todos os tipos

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

O retrato de Franz Josepn Haydn (1732-1809), que apresentamos em cima, foi pintado por Thomas Hardy durante a primeira digressão artística que o compositor alemão fez a Inglaterra. Este país, do qual Haydn só recebeu honras e benefícios, contribuiu, além do mais, para que a sua reputação de grande mestre se consolidasse.

Na página seguinte: quadro que representa Haydn dirigindo o ensaio de um quarteto. Haydn deu a esta modalidade musical, para a qual escreveu numerosas obras, uma entidade própria, ao estruturá-la no livre diálogo de quatro instrumentos independentes e, ao mesmo tempo, solidários e intimamente relacionados.

Bettmann Archive

de contrastes, que vão da melancolia à energia e que testemunham um permanente estado de inquietação e ansiedade.

O op. 20 representa um dos pontos-chave da carreira do compositor. Aqui, a tendência para o estilo concertante dos quartetos anteriores é enriquecida graças à função corretora de um estilo contrapontístico peculiar, que dá coesão e solidez às partes individuais. Até certo ponto, esse passo arcaizante revelou-se necessário, pois, devido a ele, ficou definido o caráter do quarteto de cordas, ao assumir-se uma mais sutil consciência da personalidade de cada instrumento.

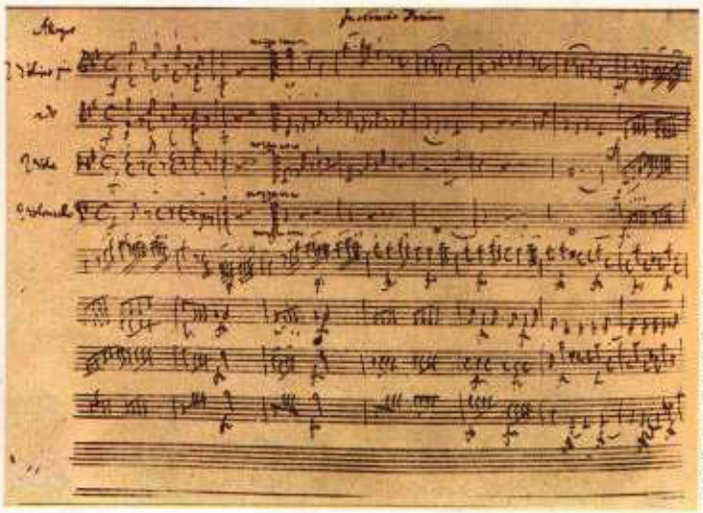
Mas havia outras razões exteriores para a adoção dessas técnicas. A esse respeito, deve recordar-se a polêmica suscitada por certos músicos e teóricos berlinenses que acusaram Haydn de na sua música de câmara pecar por trivialidade e falta de substância contrapontística. Já antes do op. 20, o compositor tinha respondido aos seus detratores com os trios para barítono, que contêm vários andamentos em estilo fugado, de acordo com as diretrizes do *Gradus ad Parnassum*.

Para além de tudo isso, Haydn mostra agora um maior domínio do desenho geral, sem que isso implique perda ou renúncia. Ao longo destas obras, vai desfilando uma série de elementos muito heterogêneos: a nova escrita sinfônica, finais fugados, recitativos instrumentais, sensibilidade pré-romântica, humorismo entre estilizado e dissimulado, virtuosismo do primeiro-violino e, nalguns casos, do violoncelo, enxertos folclóricos mais ou menos exóticos.

A dificuldade de combinar, de modo satisfatório, elementos tão díspares não diminuiu a sincera vontade de pesquisa do compositor. A mais problemática de todas as tentativas foi a de integrar a polifonia na escrita dos quartetos. O próprio Haydn deve ter compreendido a inviabilidade desta justaposição, uma vez que abandonou a idéia e só voltou a utilizá-la no quarteto em dó sustenido menor, op. 50, n.º 4. O op. 20 é, em suma, uma criação de crise, com achados magníficos, sem, no entanto, conseguir a desejada síntese. Consciente desse fato, Haydn remeteu-se a um longo silêncio, durante o qual não compôs obras deste gênero. É curioso notar que Mozart, cuja série de quartetos K. 168-173 tanto deve ao op. 20, esteve o mesmo lapso de tempo sem compor quartetos, talvez «à espera» de uma orientação de Haydn.

Uma nova abordagem

O op. 20 e o op. 23 (1781), que contêm os *Quartetos Russos*, assim chamados em virtude de serem dedicados ao grão-duque Paulo da Rússia, futuro czar Paulo I, estão separados por um período de cerca de dez anos. O próprio Haydn afirmou que tinham sido escritos «de uma maneira nova muito especial».

A novidade destes quartetos reside, em primeiro lugar, na técnica de explorar as possibilidades de desenvolvimento latentes nos temas individuais; isto manifesta-se logicamente nas partes de desenvolvimento, com a sua arte de transformar, fracionar e recompor as diferentes figuras. É uma forma de produtividade criadora, a partir de elementos muito simples, dentro de esquemas mentais burgueses que se projetarão praticamente em toda a música alemã do século XIX. Os tempos em forma sonata exploram as possibilidades do monotematismo, a que se

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Em 1787, Haydn compôs uma série de quartetos com o título de op. 50 e, por indicação do seu editor Domenico Artaria, dedicou-a ao rei Frederico Guilherme II da Prússia (à esquerda). Entre os seis quartetos op. 50 merecem especial atenção o quarteto n.º 4, em fá sustenido menor, e o n.º 6, conhecido pelo sobrenome de A Rã.

Em cima: partitura autógrafa do quarteto n.º 1, op. 71, de Franz Joseph Haydn. O op. 71, formado por três quartetos, foi escrito em 1793 — entre a primeira e a segunda digressões do músico por Inglaterra — e, tal como o op. 74, dedicado ao conde Anton Apponyi, nobre que tinha apadrinhado a entrada de Haydn na loja maçônica «A Verdadeira Concórdia».

deve acrescentar a liberdade das reexposições, nas quais, por meio de modulações para tonalidades remotas, assistimos mais a um segundo desenvolvimento do que a uma verdadeira reexposição.

Os minuetos intitulam-se *scherzo* ou *scherzando* e o tempo é *allegro* ou *allegretto*. Mas, então e não obstante o emprego do minueto rápido, ainda se está longe do verdadeiro *scherzo*. Para o *finale*, abandona os andamentos fugados, talvez por os considerar excessivamente intelectualizados. Aqui, pelo contrário, reinam a simplicidade e a espontaneidade: no n.º 1, adota a forma sonata; nos n.ºs 2, 3 e 4, o rondó; e nos n.ºs 5 e 6, a variação. Todavia, o contraponto, apesar de não tão explícito como em outras obras, está integrado e assumido na escrita, embora de uma maneira informal.

Tudo isso explica a importância do op. 33, verdadeira «crítica da razão do quarteto», uma vez que fornece os alicerces das experiências posteriores. Todas as vozes alcançaram já a sua plena autonomia. A relação melodia-acompanhamento eleva-se a um novo plano e, nem mesmo nas passagens *largo cantabile*, em que o primeiro-violino assegura a condução, os outros instrumentos ficam reduzidos à função de meros acompanhantes e em momento algum a liberdade e mobilidade do ato criador são espartilhadas.

O grupo de quartetos seguinte é o op. 50, publicado em 1787 e dedicado ao rei Frederico Guilherme II da Prússia. O op. 50 é muito variado. O quarteto n.º 4, em fá sustenido menor, é uma obra de grande concentração, cujo final é um amálgama muito feliz de fuga e forma sonata. Não menos interessante é o n.º 6, *A Rã*, cujo segundo tempo, em ré menor, tem um encanto digno de Schubert e o final é arrebatador.

Entre 1788 e 1790, escreveu doze quartetos para Johann Tost — antigo violinista que se convertera num próspero comerciante —, agrupados nos op. 54, 55 e 64. Nestas obras, quebra-se, em parte, o equilíbrio alcançado, uma vez que nelas é favorecido o primeiro-violino, que, no entanto, não cai no virtuosismo vazio e fácil, sendo antes aproveitadas as suas possibilidades ornamentais para atingir novos níveis expressivos. Assim, por exemplo, no quarteto em dó maior, op. 54, n.º 2, o segundo andamento, *adagio*, em dó menor, é um lamento de raiz húngara, ornamentado com apaixonados arabescos do primeiro-violino, que lhe conferem uma penetrante expressividade.

O op. 55, n.º 2, em fá menor, *A Navalha*, inverte a ordem dos dois primeiros andamentos. Abre com um *andante*, que adota a forma de dupla variação, enquanto o *allegro* que se lhe segue está articulado como andamento sonata. O *presto* final clarifica o clima de opressão e pessimismo, utilizando a tônica maior.

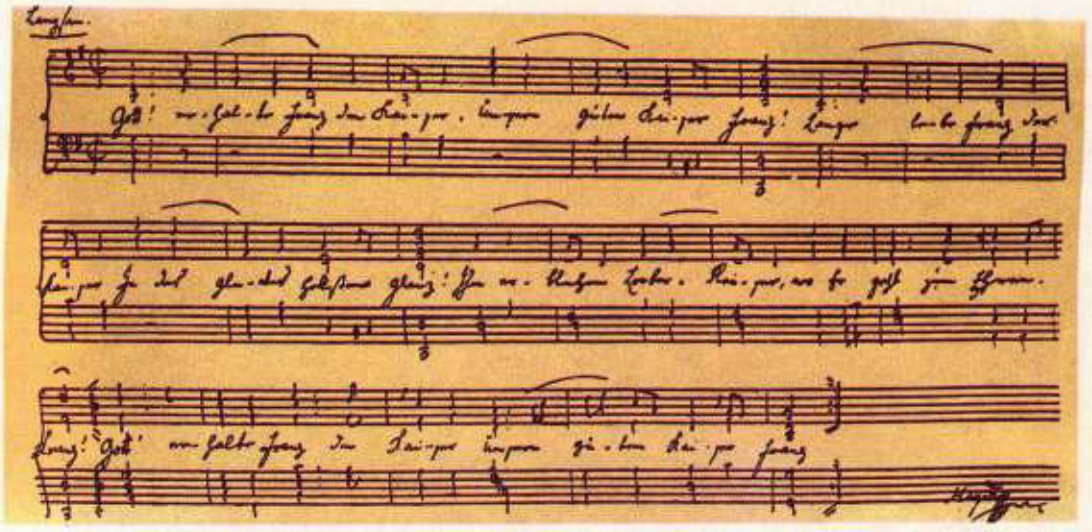
O mais famoso do op. 64 é o n.º 5, em ré maior, *A Calhandra*. O subtítulo deve-se ao primeiro tempo. Depois de oito compassos de acompanhamento *staccato*, o tema eleva-se a uma grande luminosidade. O *adagio cantabile* é um tema de *lied* de grande beleza. O *vivace* final, com o seu movimento incessante de semicolcheias, tem algo de *perpetuum mobile*.

Os seis quartetos op. 71 e 74, dedicados ao conde Apponyi, foram publicados em Viena, em 1793. Apponyi era amigo de Haydn, cuja entrada na loja maçônica A Verdadeira Concórdia apadrinhara. Tal como os dedicados a Tost, estes quartetos exigem uma importante contribuição do primeiro-violino. Mas, ao contrário daqueles, têm uma acentuada dimensão orquestral, que ameaça transbordar, pelo brilho da sua escrita, o quadro austero do quarteto.

Por exemplo, o quarteto em ré maior, op. 71, n.º 2, com o seu *adagio-allegro* que configura o primeiro andamento, tem uma clara linguagem sinfônica. Em contrapartida, o quarteto op. 74, n.º 2, é quase ligeiro, de uma escrita etérea e delicada. Os andamentos iniciais abrem com uma espécie de preâmbulo muito breve, gerador de uma ansiedade que se acumulará durante o *allegro*. De um modo geral, os tempos extremos são os de maior envergadura e é sobre eles que se apoia o plano arquitetônico.

O op. 74, n.º 3, é merecidamente célebre; denomina-se *O Cavaleiro*, sem dúvida por causa dos ritmos sincopados do *allegro* e do *finale*.

A plenitude criadora

Haydn alcançou a plenitude criadora no gênero quarteto

Archiv fur Kunst Und Geschichte, Berlim

Em 1797, aproveitando uma gala no Burgtheater a que assistiu o imperador, foi interpretado pela primeira vez o hino composto por Haydn Gott erhalte Franz den Kaiser *(em cima, partitura). Haydn, que, com a sua música, amenizou muitas festas da nobreza (embaixo,* Festa Num Jardim, *de Amigoni), quis com este hino — que passaria a ser o nacional — prestar homenagem à figura do imperador.*

com os op. 76 e 77 e com o fragmento do op. 103. O primeiro quarteto op. 76, em sol maior, é uma obra ambígua, dada a quantidade de notas díspares que aglutina com mão de mestre. O seu *adagio* é uma espécie de continuação da atmosfera do tempo lento de *O Cavaleiro*.

Curiosamente, o *finale* começa na tônica em menor, experiência já realizada por Haydn na sinfonia n.º 70 e que repete no quarteto n.º 3 deste *opus*. Mas o andamento mais interessante é o terceiro; designado por minueto é, na realidade, um *scherzo* com todos os atributos que Beethoven irá desenvolver.

O quarteto em mi bemol maior, op. 76, n.º 6, não tem um caráter menos experimental e avançado. Também aqui o minueto apresenta claras tendências scherzantes, enquanto o *tempo* inicial adota uma forma muito original de tema e variações. Todavia, o andamento de concepção mais audaz é o segundo, chamado «fantasia»; escrito sem sinais identificadores da tonalidade até metade da sua duração, o tema começa, de fato, em si maior para percorrer uma série de modulações labirínticas, antes de voltar à tônica inicial, num trajeto que, pela ousadia, lembra o do *capriccio-largo* da sinfonia de Paris n.º 86.

O quarteto op. 76, n.º 2, é uma obra dramática em ré menor. Louvou-se sempre a profunda concentração temática do seu primeiro andamento, miraculosamente construído sobre as quintas descendentes que aparecem nos primeiros compassos (daí o subtítulo de *Quarteto das Quintas*). O minueto *(Minueto das Bruxas)* é

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

justamente célebre e construído em cânone, culminando de uma forma magnífica um processo muito caro ao músico.

O terceiro quarteto, em dó maior, chama-se *O Imperador* porque o seu segundo andamento consiste numa série de variações sobre o hino ao imperador, que Haydn oferecera ao seu país como hino nacional. Desde o primeiro momento se podem apreciar a força e a riqueza orquestral do *allegro*, herdeiro direto dos quartetos Apponyi, de uma pujança que, por vezes, extravasa o meio instrumental. O tema principal sofre diversas metamorfoses, a última das quais o converte numa vigorosa dança rústica, verdadeira premonição de Beethoven. Nas variações do segundo tempo, cada instrumento vai expondo o hino sem o alterar, mas ornamentando-o com figurações de caracterização delicada; a última variação consiste numa bela harmonização da melodia, a cargo dos quatro instrumentos. O *finale* é outro andamento de inusitado vigor; começa, como no caso de op. 76, n.º 1, na tônica, em menor, e o dó maior só reaparece depois da reexposição.

A escrita do quarteto n.º 4, em si bemol maior, op. 76, *O Nascer do Sol*, contrasta com a do anterior. Estamos perante uma obra aérea e delicada, com suaves contrastes no primeiro tempo e um *adagio* de grande beleza, comovedor pela simplicidade do seu desenvolvimento.

O *finale*, segundo Rosemary Hughes, apresenta uma forma nova: um modelo A-B-A, maior-menor-maior, que, em vez de terminar depois da repetição da primeira seção, arranca, de repente, num extenso desenvolvimento livre, reunindo elementos das duas partes do andamento.

O quarteto n.º 5, em ré maior, deste *opus* é, para alguns, o melhor. O *alegretto* inicial, em forma de variações livres sobre um tema de que Haydn se recordou, sem dúvida, ao compor a primeira ária de Gabriel em *A Criação*, é um modelo de concisão. O compositor poucas vezes igualou a intensidade expressiva do *largo cantabile mesto*, em fá sustenido maior, tonalidade remota em relação a ré e que levanta especiais dificuldades aos intérpretes e impõe uma tensa audição ao ouvinte. O *finale*, com elementos eslavos, adota uma forma de sonata tão pouco ortodoxa que permite uma leitura segundo outros pressupostos formais.

A mesma elevada qualidade do op. 76 é predicado dos dois quartetos que integram o op. 77. O primeiro, em sol maior, inicia-se com uma marcha brilhante e decidida, não isenta de certa petulância. O minueto toca, uma vez mais, as fronteiras do *scherzo*, pela sua rítmica entre abrupta e solene; no *finale* podem encontrar-se de novo vestígios de raiz folclórica húngara. O quarteto op. 77, n.º 2, coloca o minueto, que, tal como o anterior, é na verdade um *scherzo*, em segundo lugar. O *andante*, em ré maior, tem uma forma muito livre, enquanto o *finale vivace assai* é um desenrolar de elementos contraditórios que, no entanto, Haydn domina com soberana mestria.

O último quarteto completo de Haydn é em fá maior, a mesma tonalidade que Mozart (K. 590) e Beethoven (op. 135) utilizaram nos seus derradeiros quartetos. Os dois andamentos que restam de um quarteto inacabado foram publicados como op. 103; trata-se de um *andante*, em si bemol maior, e de um minueto pessimista e angustiado, em ré menor, tonalidade que deveria ter sido a dos restantes andamentos.

Os trios

Depois dos quartetos, os trios de piano, violino e violoncelo constituem a parte mais importante da música de câmara de Haydn. São obras nas quais o piano desempenha o papel principal. O violoncelo está submetido à linha do baixo por parte do piano e, embora o violino goze de uma maior independência e assuma a principal linha melódica, o que é certo é que, na maior parte dos casos, o conjunto foi pensado para o piano. Depois de votados ao esquecimento, a atual corrente de recuperação irá permitir que apreciemos este interessante capítulo.

Conservam-se 43 trios, com as habituais reservas acerca da autenticidade de alguns deles. A maioria pertence aos últimos anos da atividade de Haydn como compositor. Aquilo que chama mais a atenção é a grande variedade do número de andamentos, a sua disposição e as relações tonais entre eles, que raramente se ajustam aos cânones tradicionais. O mais famoso destes trios é o escrito em 1795, em sol maior, com o célebre *Rondo all'ongarese* e o estupendo *poco adagio*, em mi maior. Os trios em fá sustenido menor e mi bemol menor-maior são da mesma época.

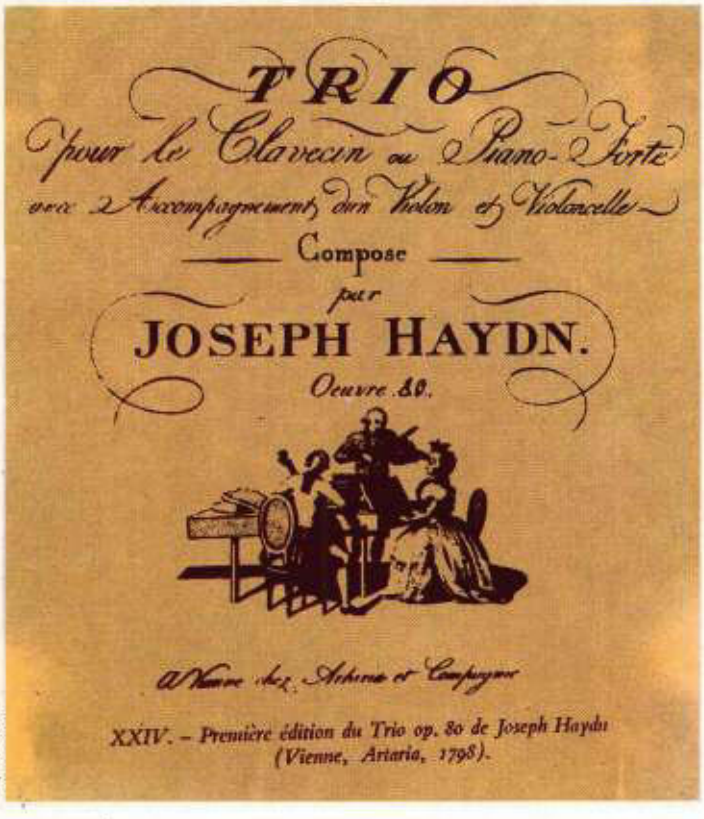
O trio em mi maior, de cerca de 1796, tem um segundo tempo surpreendente, devido ao seu extraordinário conteúdo harmônico, de inusitada aspereza; é uma espécie de chacoina, que começa em uníssono e continua, durante 28 compassos, como um solo de piano, para regressar, então, à escrita em trio. O último trio, em mi bemol maior, tem um maravilhoso tempo central em si maior e um *presto assai* que nos leva ao mundo bem-aventurado de *As Estações*.

Obras a trio também interessantes são os seis divertimentos de flauta, violino e violoncelo, op. 38, que se baseiam em árias e interlúdios da ópera *Il mondo della Luna*. Os 21 trios de cordas, escritos cerca de 1750, são, em geral, peças muito rudimentares e de valor meramente histórico. O mesmo se pode dizer dos 126 trios de barítono, violeta e violoncelo, do período 1761-1775.

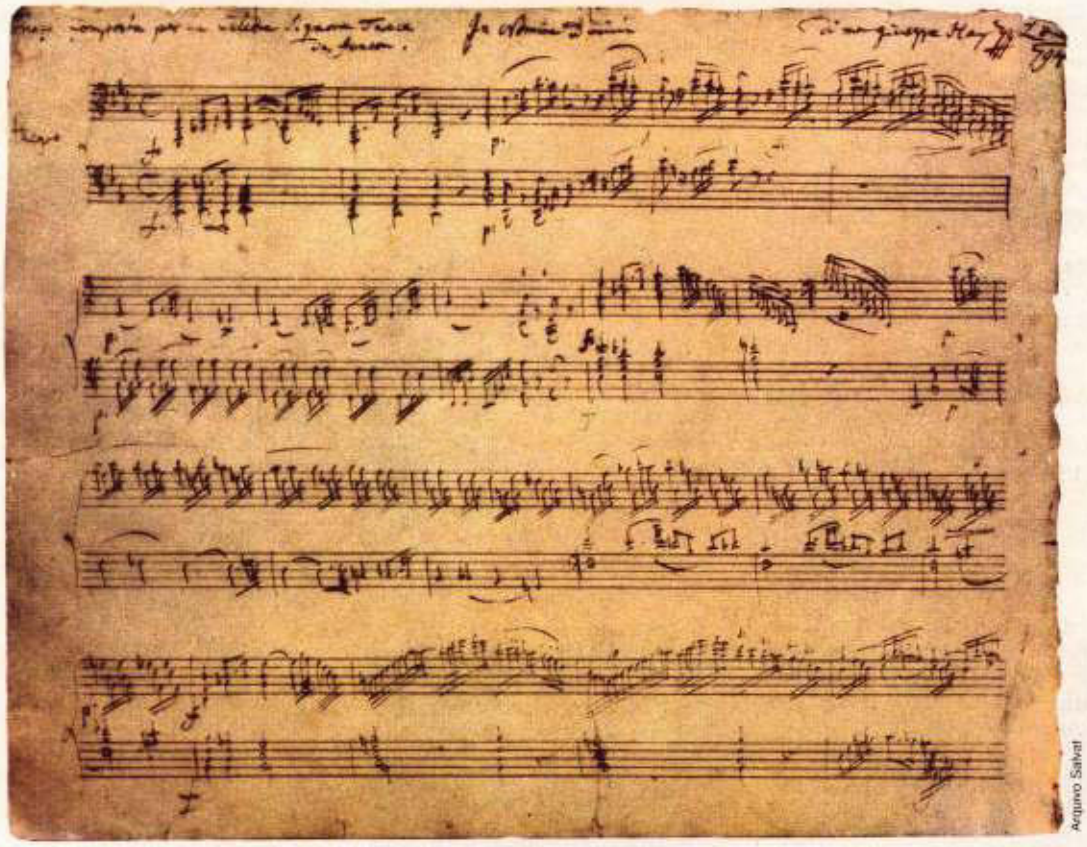
As sonatas

Tal como os trios, as sonatas e outras composições para piano de Haydn foram pouco conhecidas até aos nossos dias. Porém, a situação está mudando. Jens Peter Larsen divide as sonatas de Haydn em quatro grupos, de acordo com a sua génese: 1) as dos anos de juventude em Viena, a partir de 1750, aproximadamente, até ao início da sua atividade como mestre de capela, cerca de 1765; 2) o grupo, restrito mas muito importante, das sonatas compostas durante o período de afirma-

Entre os numerosos trios que Haydn compôs, os escritos para piano, violino e violoncelo constituem, depois dos quartetos, a parte mais importante da sua música de câmara. A maioria destas obras (embaixo, capa da primeira edição do trio op. 80, publicado por Artaria em 1798) pertence aos últimos anos de atividade musical do compositor.



XXIV. – Première édition du Trio op. 80 de Joseph Haydn (Vienne, Artaria, 1798).

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

As obras compostas por Haydn durante a sua segunda estada em Londres (1794-1795) diferem bastante das primeiras; são mais íntimas, de orquestração mais romântica e mais ousadas nas relações de tonalidade. É certo que encontramos, como antes, a sua energia característica, mas mais equilibrada e, sobretudo, mais matizada nos seus andamentos lentos e sutilezas. Para além dos trios, grande parte da sua música de piano tardia pressagia diretamente Schubert e o mundo encantado dos românticos, como o Andante com Variações, *em fá menor, e a sonata de piano n.º 52 (1794), cuja partitura apresentamos em cima.*

ção e expansão da sua personalidade artística, entre 1766 e 1771; 3) as três séries de seis sonatas cada uma, dos anos de maturidade (1773-1780); 4) as últimas sonatas, que abrangem os últimos anos em Esterháza e vão até ao período londrino (1788-1795). Se as sonatas de piano rareiam na sua fase final é porque passa para primeiro plano o trio com piano, no fundo, «uma sonata de piano com acompanhamento de um violino e de um violoncelo».

As primeiras sonatas de Haydn, derivam de uma tradição vienense que tem a sua expressão mais acabada nas obras de Wagenseil. Essencialmente, têm três andamentos, um dos quais, na maior parte dos casos o terceiro, é um minueto ou um *tempo* de minueto. As obras do segundo período abrem caminhos paralelos aos seguidos, naquela época, por quartetos e sinfonias; assimilam, especialmente, muitas das sugestões das obras para instrumentos de tecla de C. Ph. Em. Bach. Escritas sob estas influências, encontramos as três grandes sonatas-concertos de 1766 e 1767, em mi bemol maior, ré maior e lá maior. Mas a obra mais representativa deste período é a sonata em dó menor, de 1771, que evoca a sinfonia e as transcendentes mudanças que Haydn nela estava introduzindo.

Com as grandes sonatas desta segunda fase, rasga-se um novo caminho para a sonata de piano. Mas esta ascensão deve ter parecido demasiado radical ao músico ou àqueles a que se destinavam. Assim, entre 1771 e 1780, há um certo afã de consolidar e reagir perante aquilo que se poderia considerar os excessos dos anos anteriores. Contudo, as três séries dos anos 1773 a 1780 representam exemplos muito interessantes, apesar da sua acentuada diversidade de tendências e tradições.

O último período de sonatas foi iluminado por dois acontecimentos de grandes conseqüências: o aparecimento das seis coleções *Sonatas, Fantasias e Rondós* «para conhecedores e apreciadores», de C. Ph. Em. Bach, e a eclosão do concerto de piano e orquestra de Mozart. A sua influência pode ser detectada em obras como a sonata em dó maior de 1788 e a sonata em mi bemol maior, composta para Marianne von Genzinger. As três últimas sonatas foram compostas durante a segunda viagem a Londres e revelam grande maturidade. Antes de terminarmos este capítulo, devemos citar, de entre as numerosas peças soltas para tecla, as *Variações em Fá Menor* (1793), uma das mais belas e importantes peças de piano de Haydn. □

Catálogo da obra de câmara e instrumental

OBRA DE CÂMARA

Duos

7 sonatas de violino e piano: sol maior (publ. 1794), ré maior, mi bemol maior e lá maior (1773), sol maior, dó maior, fá maior e sol maior ● 6 duos para violino e violeta.

Obras com barítono

6 duos para 2 barítonos (c. 1765) ● 12 sonatas de barítono e violoncelo ● Vários *divertimenti* de barítono e cravo ● 125 *divertimenti* de barítono, violeta e violoncelo (1762-1770).

Trios

3 trios de violino, violeta e violoncelo ● 3 trios de 2 violinos e violoncelo ● 21 trios de 2 violinos e violoncelo (1750-1760) ● 6 trios de violino (ou flauta) e violoncelo ● 6 trios *(divertimenti)* de 2 flautas e violoncelo (1784) ● 3 trios de 2 flautas e violoncelo (1794) ● 30 trios com piano, entre os quais o trio em sol maior, com o *Rondo all'ongarese* (1795).

Quartetos

77 quartetos de cordas. Entre eles, figuram os que têm os títulos de: *Sonnen* ou *Fugen-Quartet* (1772), *Gli Scherzi* ou *Russische Quartette* (1781), *Preussische Quartette* (1787), *Die 7 Worte des Erlösers am Kreuz* («As Sete Palavras de Cristo»), arranjo da versão para orquestra (1785-1787), 12 *Tost-Quartette* (1788-1790), *Quarteto da Cotovia* em ré maior (1790), 6 *Apponyi-Quartette (c. 1795), Reiter-Quartett,* em sol menor, 6 *Erdödy-Quartette,* com o *Quinten-Quartett,* em ré menor, o *Kaiser-Quartett,* em dó maior, e o *Sonnenaufgang,* em si bemol maior, 2 *Lobkowitz-Quartette* ● 6 fugas de Joseph Werner arranjadas para quarteto de cordas (1804-1805).

OUTRAS OBRAS INSTRUMENTAIS

Sonatas de piano

28 sonatas *(divertimenti)* compostas antes de 1766 ● 34 sonatas compostas depois de 1766, entre elas: sonata em dó menor (1771), 6 *Esterházy-Sonaten* (1773), sonata em si menor (1776), 5 *Auenbruger-Sonaten* (1777-1780), 3 sonatas dedicadas à princesa Maria Esterházy (1782-1784), sonata em fá maior (publ. 1788), sonata em dó maior (c. 1788-1789) sonata em mi bemol maior, dedicada a M. von Genzinger (1789-1790), 3 *Jansen-Sonaten* (1794-1795).

Obras diversas para piano

Arietta con variazioni, em lá maior (antes de 1768) ● *Arietta con variazioni,* em mi bemol maior (antes de 1774) ● 6 *Variações em Dó Maior* (1790) ● *Andante* com variações, em fá menor (1793) ● *Capriccio,* em sol maior (1765) ● Fantasia em dó maior (c. 1789) ● 36 peças para relógio musical, executáveis no piano (1772, 1792, 1793) ● 7 variações em fá maior, *Il maestro e lo scolare* (antes de 1768), para piano a 4 mãos.

Capítulo 26

Música vocal e coral

Chegaram até nós treze missas de Haydn. A sua carreira neste campo iniciou-se nos primeiros anos da década de cinqüenta com a *Missa brevis*, em fá maior, para dois sopranos, coro a quatro partes, dois violinos, órgão e baixo. É uma obra muito imatura e o compositor tinha-a esquecido, quando descobriu a sua existência nos últimos anos da sua vida. Ficou tão contente com a descoberta que lhe introduziu partes adicionais de instrumentos de sopro. É da mesma época a *Missa brevis a cappella*, em sol maior, encontrada na Abadia de Göttweig, em 1957.

As missas de Haydn foram objeto de fortes críticas, ainda em vida do compositor, por parte daqueles que pensavam que nela gravitava em excesso o peso da música profana, especialmente da derivada da ópera italiana. Muitos dos seus contemporâneos eram da opinião de que a música de igreja de seu irmão Michael, organista da Catedral de Salzburg, mestre de capela e diretor da orquestra do arcebispo, era muito mais própria para fins litúrgicos. É certo que nas missas de Michael Haydn se nota uma severidade austera em consonância com os cânones eclesiásticos, cuja rigidez dificilmente se podia adaptar aos modos joviais e brilhantes do seu irmão mais velho.

Ao escrever música destinada ao culto é necessário sujeitar-se a certas exigências litúrgicas estabelecidas para esse fim. Mas, salvo no que se refere a estas regras mínimas, nada impede que se fale a linguagem da subjetividade e, ao mesmo tempo, a do espírito da época. Assim, ao compor as suas missas, Haydn abre as portas aos diferentes estilos profanos que imperavam então. Dentro do processo de secularização desencadeado pelo iluminismo, não era de estranhar que a música destinada a serviço dos templos estivesse impregnada da que abundava no teatro, nos salões e na rua. Por outro lado, a personalidade do compositor tinha forçosamente de deixar a sua marca de otimismo, sensualismo e sentido progressista. É enorme o caminho percorrido entre as primeiras tentativas e a grande missa sinfônica dos últimos anos.

Criticar esta música por ser imprópria para os fins a que se destina, como fizeram Mendelssohn, Kretzschmar e tantos outros «escandalizados», carece de sentido. Cada época tem uma fisionomia própria, que se manifesta nas mais variadas criações do espírito, e é absurdo e impossível separar o sacro e o profano em compartimentos estanques como se entre eles não houvesse comunicação possível. Nas missas de Haydn está presente a linguagem do seu século na mesma medida em que na missa em si menor de Bach, na *Missa Solemnis*, de Beethoven, ou no *Requiem*, de Verdi. É a garantia da sua vitalidade; de contrário, seria música morta, de simples valor arqueológico.

A tradição austríaca da música de igreja derivava,

E. Lessing / Magnum / Zardoya

À esquerda: órgão da Bergkirche de Eisenstadt, que hoje se encontra na casa de Haydn nessa cidade. Nas suas obras religiosas, Haydn utilizou outros instrumentos além dos tradicionais — órgão, cordas, etc. —, o que deu a estas composições um caráter alegre e profano.

na sua maior parte, de fontes italianas. No século XVIII, destacam-se duas modalidades: a missa-cantata napolitana, em que o texto se divide em seções fechadas, cada uma das quais se destina separadamente a coros ou a solos. Haydn aproximou-se deste tipo na *Missa de Santa Cecília*, em dó maior. A segunda modalidade é aquilo a que se poderia chamar missa concertante, em que as vozes solistas e os coros são contrastados e se encontram entrelaçados num só tecido, à maneira de um *concerto*. Quando o aspecto meramente concertante for cedendo a razões de índole estrutural e de coesão temática, Haydn chegará à missa sinfônica por um processo paralelo ao seguido com o quarteto e com a sinfonia.

As missas de Haydn

Quando Werner morreu, em 1766, Haydn teve de se encarregar de fornecer música para os serviços religiosos. É deste ano a *Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae*, em mi bemol maior, com órgão *obligato*, por ele denominada *Grande Missa de Órgão*. É uma missa solene, com trombetas e timbales, em que os oboés são substituídos por um par de cornes-ingleses. Mendelssohn classificou esta obra de «escandalosamente alegre».

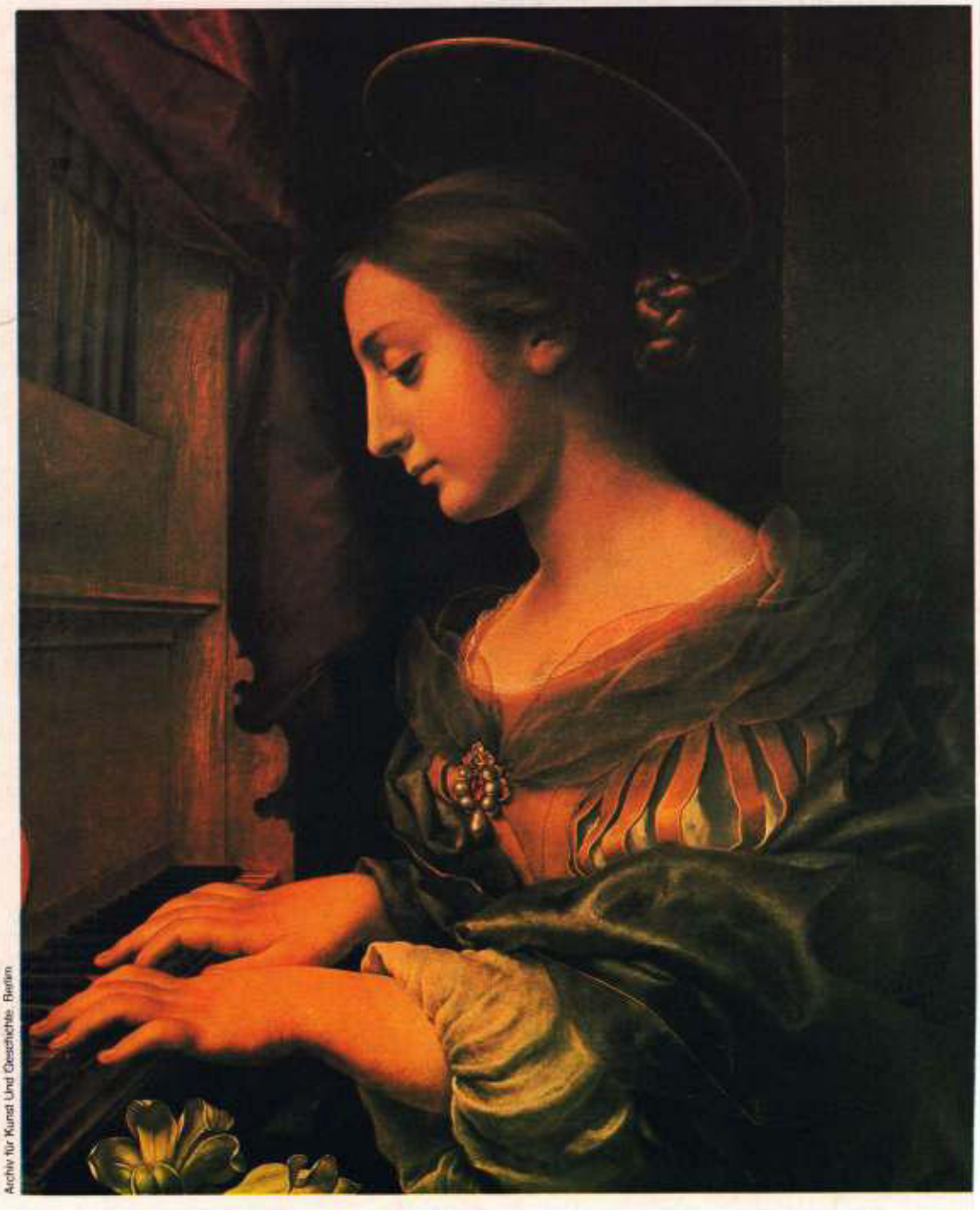
A *Missa de Santa Cecília* põe algumas incógnitas quanto à data da sua composição. Durante algum tempo, supôs-se que era de 1766. Mais tarde, atribuiu-se-lhe a data de 1770-1772 e, atualmente, existem razões fundadas para crer que foi começada em 1776; o próprio título foi revisto, o que põe em causa a sua intenção primitiva. Seja como for, é a missa mais grandiosa de Haydn. Pertence ao tipo de missa-cantata, de raiz napolitana, e os seus números — árias e coros — sucedem-se perfeitamente demarcados. A sua longa duração torna improvável que tenha sido concebida para o culto.

A complexidade contrapontística de alguns coros é surpreendente, dada a sua plasticidade e brilho. Diga-se de passagem que Haydn possuía uma partitura da missa em si menor de Bach. A escrita fugada tem momentos culminantes na terceira parte do *Kyrie*, no *Cum Sancto Spiritu* ou no *Vitam venturi*. A tradição barroca é também muito notória nos números em forma de ária, por exemplo, no *Laudamus*. O *Incarnatus*, para tenor solista, oferece uma serena meditação, enquanto o *Quoniam* é uma vibrante ária para soprano. No *Credo*, a repetição ornamentada da palavra «credo» antes de cada artigo de fé é um processo comum a Michael Haydn e ao jovem Mozart e, mais tarde, a Beethoven. No conjunto, a missa tem um sabor arcaizante e é testemunho de um *modus operandi* que Haydn não irá repetir em produções dos anos posteriores.

Do ano de 1772 é a *Missa de S. Nicolau*, em sol maior, para solistas, coro e orquestra, escrita para a festa do santo onomástico do príncipe Esterházy. É uma *missa brevis* muito modesta, cujo caráter pastoril natalício tem sido realçado e explicado pela proximidade da festa relativamente ao Natal. Outra *missa brevis*, a última de Haydn, é a composta *«In honorem Sancti Joannis de Deo»*, em si bemol maior, para solistas, coro, dois violinos e órgão. Parece datar de 1775. A parte mais famosa desta pequena obra é o *Benedictus* para soprano solista e órgão. Com base neste ponto puramente circunstancial, a missa passou a ser também conhecida pela designação de *Pequena Missa de Órgão*.

Antes das seis últimas missas de 1796-1802, só aparece isolada na produção de Haydn a *Missa Cellensis*, em dó maior, ou «Missa de Mariazell», de 1782. Foi escrita a pedido de um amigo de Haydn, An-

A Missa de Santa Cecília, *considerada a mais grandiosa de Haydn, pertence ao tipo de missa-cantata de raízes napolitanas. Embora se desconheça a data exata em que foi composta, crê-se hoje em dia que foi iniciada em 1776. Embaixo:* Santa Cecília, *pelo pintor Carlo Dolci.*



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

ton Liebe von Kreutzner, enobrecido pelos serviços prestados ao exército. A denominação de Mariazell provém do nome de um convento da Estíria, famoso lugar de peregrinação. A obra é típica do período médio. Por um lado, conserva vestígios dos faustos barrocos da *Missa de Santa Cecília*, pela força agressiva da instrumentação e, em especial, a incisividade de trombetas e timbales; por outro, antecipa as últimas missas, com a sua linguagem sinfônica, que se sobrepõe a outras considerações.

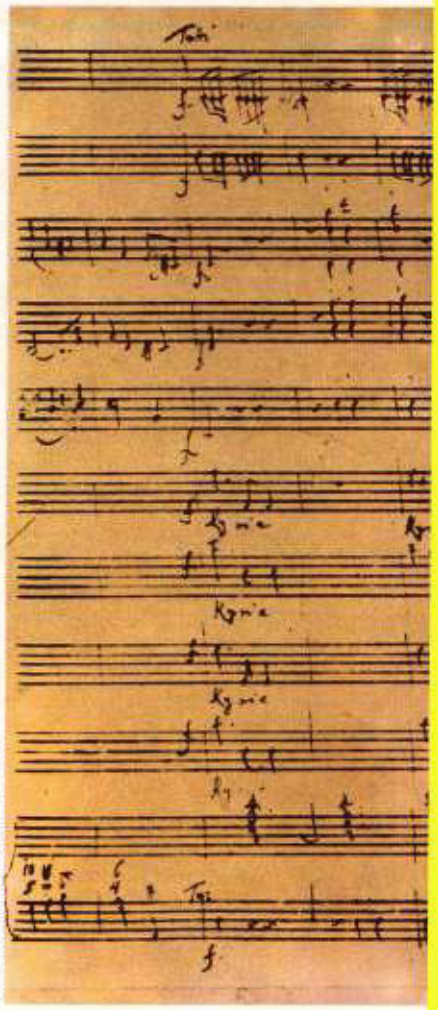
Teriam de passar quatorze anos para que Haydn compusesse uma nova missa. As normas ditadas pelo imperador José II em 1783, a limitar o número de instrumentos musicais na igreja, esfriaram o entusiasmo de Haydn, bem como o de Mozart. Em 1796, o jovem príncipe Nikolaus, interessado na música religiosa, insistiu com Haydn para que voltasse a este tipo de obras; daí resultaram as seis composições que se sucederam entre esse ano e o de 1802.

As últimas missas têm sido consideradas sinfonias sublimadas ou, mais concretamente, «sinfonias para solistas, coro e orquestra sobre o texto da missa». Efetivamente, a concisão do discurso e a sua disposição arquitetónica são já puramente sinfônicas, assim como a estreita interpenetração do coro e do quarteto solista.

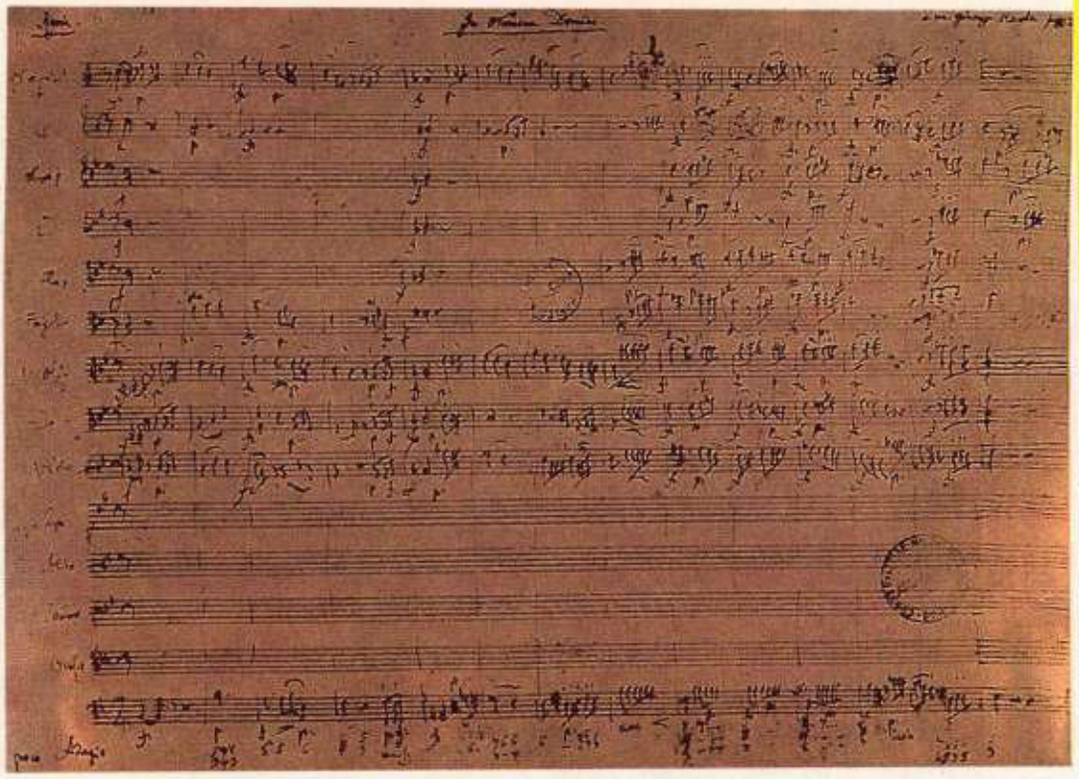
As últimas seis missas de Haydn, compostas após quatorze anos de inatividade nesse dominio, foram escritas entre 1796 e 1802, a pedido de Nikolaus II Esterházy (1765-1833), para a festa do santo onomástico de sua mulher, a princesa Maria Hermenegilde. A terceira delas —Missa in Angustiis *ou* Missa Nelson, *em ré menor — deve o segundo nome ao fato de ter sido composta depois da batalha de Abukir, em que os navios comandados pelo almirante Sir Horatio Nelson (em cima, retrato de John Francis Rigaud) destruiram a esquadra napoleônica. Haydn dirigiu-a em Eisenstadt, em 1800, na presença de Nelson e de Lady Hamilton.*

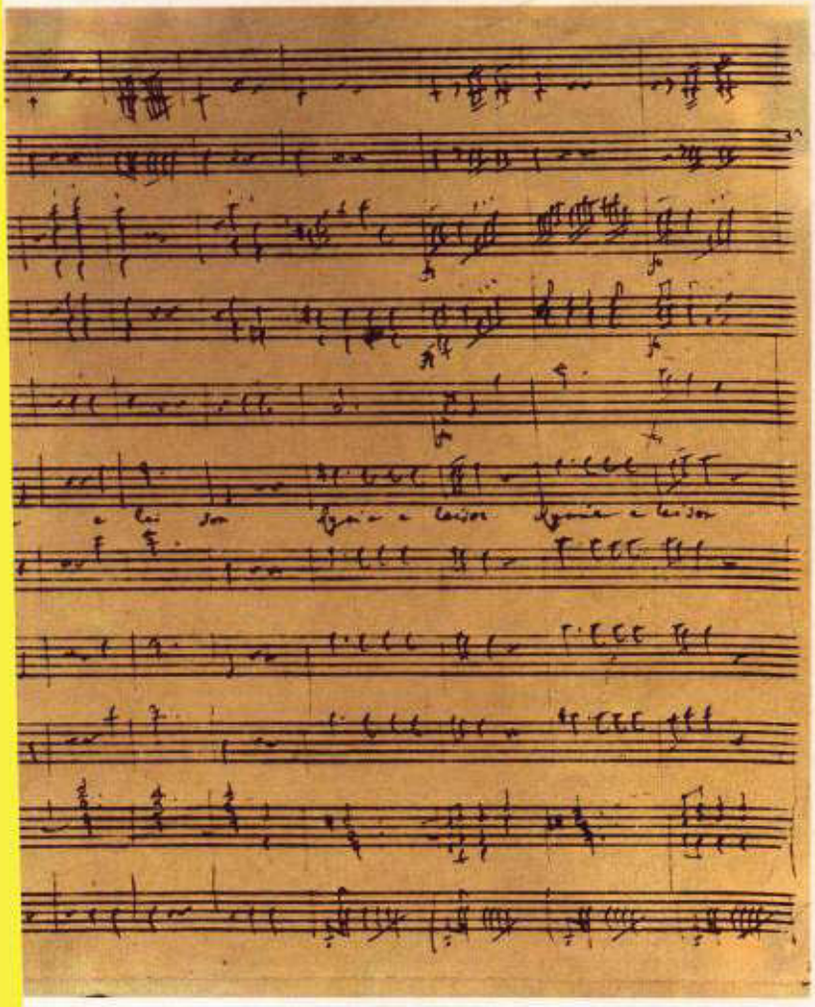
À direita: fragmento do Kyrie *da* Missa Nelson *(1798), de Haydn.*

Por outro lado, sofrem a influência direta das *Sinfonias de Londres*. A forma sonata está presente nos *Kyries* que, tal como as referidas sinfonias, abrem com uma introdução lenta. Tanto o *Gloria* como o *Credo* adotam a forma tripartida. As partes lentas que ilustram textos como *Qui Tollis* ou *Incarnatus* permitem o aparecimento de momentos de grande poesia. A escrita contrapontística revela sabedoria, mas raras vezes é ostentatória. O material temático é o mesmo das sinfonias, quartetos, etc., e não se retrai perante idéias que talvez não sejam muito próprias para o texto objetivo de uma missa, mas são excelentes sínteses do culto e do popular.

É esta a seqüência das missas: *Missa in tempore belli* ou *Paukenmesse*, em dó maior (1796); *Missa Sancti Bernardi de Offida* ou *Heiligmesse*, em si bemol maior (1796); *Missa in Angustiis* ou *Missa Nelson*, em ré menor (1798); *Theresienmesse*, em si bemol maior (1799); *Schöpfungsmesse*

ou *Missa da Criação*, em si bemol maior (1801), e *Harmoniemesse*, em si bemol maior (1802). Foram todas escritas para a festa do santo onomástico da mulher de Nikolaus II Esterházy.

A primeira deve o título ao fato de ter sido composta durante a guerra de Napoleão contra a Áustria: o subtítulo alemão é mais expressivo por fazer referência aos timbales, que desempenham um papel tão importante no *Agnus*, com os seus solos ameaçadores. É precisamente este o andamento mais característico de toda a obra e é interessante compará-lo com o *Agnus* da missa em ré de Beethoven, para vermos até que ponto as vivências dos dois compositores se traduziam em elementos expressivos de natureza muito semelhante.

A *Missa Nelson* partilha o mesmo sentido dramático da anterior e a mesma permeabilidade aos acontecimentos exteriores. Com efeito, é contemporânea da batalha de Abukir e foi dirigida por Haydn, em Eisenstadt, em 1800, na presença de Lord Nelson e Lady Hamilton. Há, nesta missa, alguns exercícios contrapontísticos de notável fatura, como o *In Gloria Dei Patris* e o começo do *Credo*. A instrumentação é muito peculiar. Inclui três trombetas, timbales, instrumentos de cordas e órgão. Mais tarde, Haydn suprimiu o som excessivamente estridente das trombetas e juntou alguns instrumentos de sopro em vez do órgão, cuja intervenção fora considerada de gosto duvidoso. A obra tornou-se muito popular, sem dúvida devido ao caráter direto das suas idéias, expostas sem qualquer tipo de reserva.

A Harmoniemesse, *em si bemol maior (em cima, partitura autógrafa), foi a última missa (1802) composta por Haydn.*



Entre estas duas missas, encontra-se a *Heiligmesse* ou *Missa do Santo*, em si bemol maior, redigida em honra de Bernardo de Offida, monge capuchinho que acabara de ser canonizado. É uma obra menos dramática do que as anteriormente citadas, de um lirismo translúcido e em que os solistas têm um papel bastante reduzido, embora no *Et incarnatus* e no *Crucifixus* alternem com o coro de uma maneira bem articulada.

Supõe-se que a *Theresienmesse* tenha sido composta em honra da imperatriz Maria Teresa, mulher de Francisco II, embora existam certas dúvidas a este respeito. O *Kyrie* é tripartido, mas esse esquema não interfere no desenrolar da fuga nem no da forma sonata, que se sobrepõem num todo muito original. O *Et vitam venturi* é uma magnífica fuga, enquanto o *Benedictus* se insere na tradição austríaca, que requer lirismo e fluidez melódica para este número.

A *Missa da Criação* tem este nome porque no *Gloria*, mais concretamente no momento em que o baixo canta as palavras *Qui tollis*, se utiliza o tema do *allegro* do dueto de Adão e Eva do oratório *A Criação*. Além do mais, sempre se considerou que, apesar da sua beleza, esta missa era inferior às irmãs. O mesmo não se pode dizer da *Harmoniemesse*, cuja denominação se deve ao importante papel que nele desempenham os instrumentos de sopro («orquestra de harmonia»). O *Kyrie* é um grande andamento lento em forma sonata. A escrita contrapontística, por exemplo, no *Benedictus* e no *Gratias* é de notável qualidade. O *Gloria* é tripartido, no conjunto, mas a fluidez das idéias foge a todo e qualquer esquematismo. O *Sanctus* é também um fragmento dividido em duas partes, uma lenta e outra *allegro*.

Outras obras sacras

O espaço não permite que tratemos, ou sequer citemos, todas as obras sacras

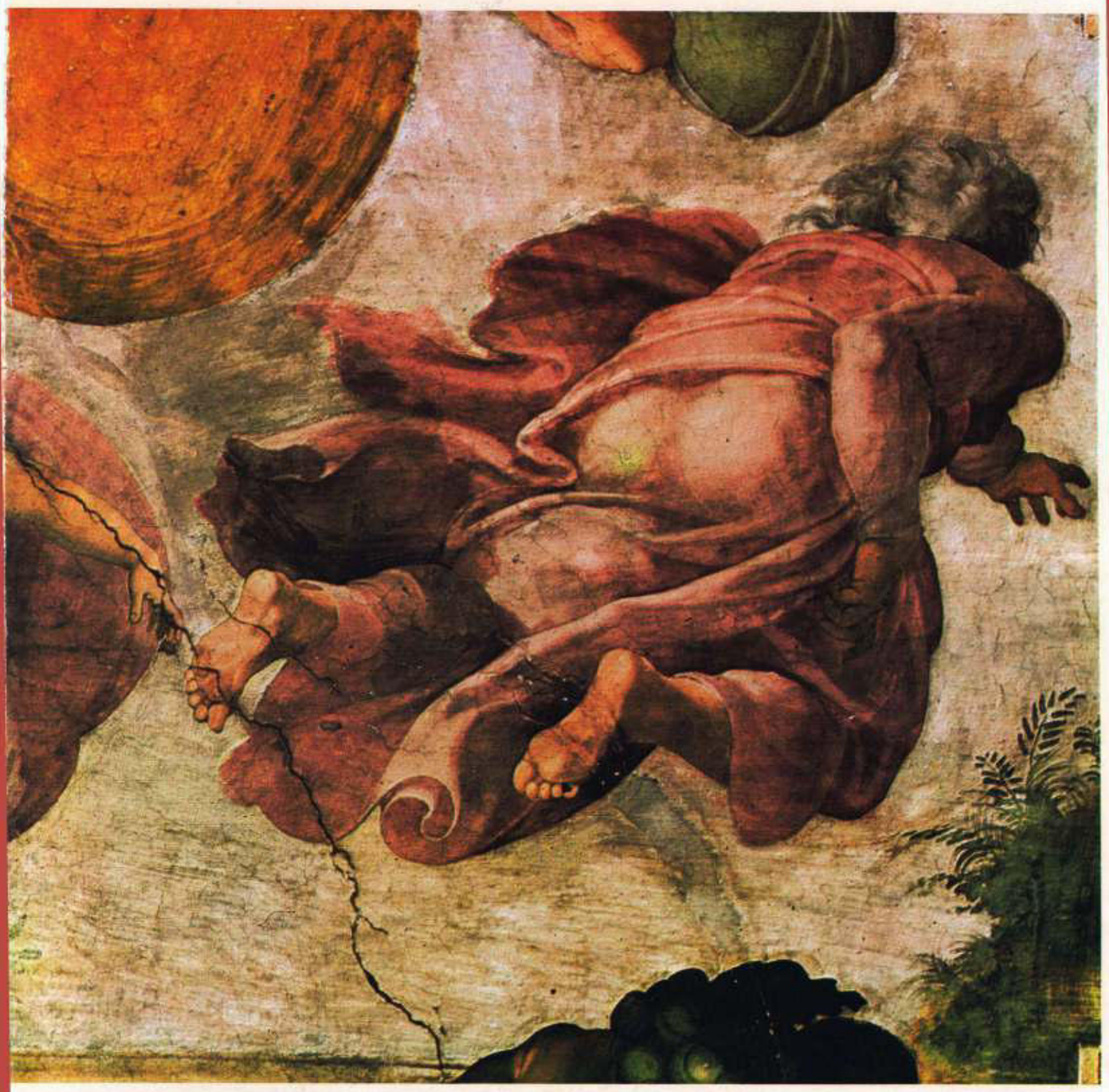
Salmer

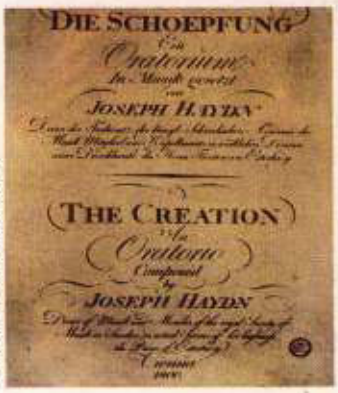
compostas por Haydn. Salientemos apenas o *Stabat Mater*, em sol menor, de 1767, obra-chave na sua evolução, que favoreceu a interiorização de certas vivências dramáticas e que se insere, por direito próprio, no período chamado *Stürm und Drang*. Contribuiu, como nenhuma outra composição, para difundir a sua fama no estrangeiro, pelo que se deve considerar a sua primeira obra-prima.

A cantata *Applausus* (1768) foi seguramente composta para a festa do santo onomástico do abade de Zwettl. O texto é latino e os cinco solistas representam figuras alegóricas como a Justiça, a Temperança, etc. A extensa composição só tem um coro; o resto são árias *da capo* que se revestem de grande dificuldade, o que contribuiu para o seu quase total esquecimento.

O *Salve Regina*, em sol menor (1771), é de indubitável beleza e sentimento. Em 1764, Haydn compôs um *Te Deum*, em dó maior; em 1800, voltou a este texto e escreveu uma obra de grande força e monumentalidade em que não intervêm solistas. Marc Vignal apontou que as modulações visionárias dos últimos compassos estão muito próximas das de Bruckner, cujo *Te Deum* utiliza o mesmo motivo gregoriano que o de Haydn.

O oratório A Criação *(de que mostramos, à direita, a capa da primeira edição) foi considerado, logo desde o dia da sua estréia (17 de março de 1799), o ponto mais alto do gênio musical de Franz Joseph Haydn. Sob o aspecto formal, a sua construção segue as linhas tradicionais; tal como nas últimas missas, sucedem-se os coros, árias, recitativos acompanhados e recitativos secco. Em cima: detalhe de* A Criação, *de Miguel Ângelo (1475-1564).*





Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Os oratórios

No mundo musical onde Haydn se desenvolveu até às suas viagens a Inglaterra, o oratório de Händel não estava presente e imperava a tradição italiana. Dentro desta tradição, Haydn tinha composto, em 1774, *Il ritorno di Tobia*, muito bem acolhido quando foi estreado em Viena. A obra é desigual: por um lado, a escrita coral denota grande maturidade mas, ao mesmo tempo, a tirania da ária *da capo* pesa excessivamente no conjunto da obra, que, em muitos momentos, carece de fluidez e perspicácia narrativa.

O oratório seguinte, *As Sete Palavras de Cristo*, foi, na verdade, um arranjo, realizado pelo próprio Haydn, da obra orquestral encomendada anteriormente pelo capítulo da Catedral de Cádiz. Escrita em 1796, Haydn introduziu-lhe algumas alterações, a mais importante das quais foi a junção de um interlúdio para orquestra de sopro. Mas estas obras apenas podem ser consideradas antecedentes de *A Criação* e de *As Estações*, que são, tal como as últimas missas, o resultado da feliz conjugação do estilo de Händel e do estilo sinfônico haydniano.

Para *A Criação*, Haydn utilizou um libreto que, segundo parece, Händel recusara. Tinha uma origem mais ou menos direta em *O*

Paraíso Perdido, de Milton, e foi traduzido para alemão e remodelado por van Swieten. Apesar dos absurdos e ingenuidades do texto, o seu êxito junto do público e da crítica, logo desde a estréia, aconselha a refrear a crítica fácil. Há uma corrente de revalorização da obra de van Swieten. A história da música ficar-lhe-á grata para sempre por ter levado para Viena partituras importantes de Bach e Händel e por ter formado um círculo onde estas obras eram estudadas e interpretadas com uma dedicação muito séria. Os beneficiários dessas atividades foram compositores como Mozart e Beethoven.

Em *A Criação*, não há dúvida de que a sua mensagem de fraternidade universal não foi estranha ao estrondoso êxito popular que obteve. Na opinião de Robbins Landon, aproxima-se, pelo seu conteúdo ideológico de carácter maçônico, de *A Flauta Mágica*, fato que não passou despercebido ao público da época. Nesse sentido, parte da mensagem maçônica de *A Criação*, como «anúncio e propagação de uma humanidade feita à imagem divina», segundo as palavras de Martin Stern, teria emergido do luminoso período que se viveu na Áustria durante o reinado liberal e tolerante de José II, falecido em 1790.

Musicalmente, a construção deste oratório segue as linhas tradicionais. Sucedem-se os coros, árias, recitativos acompanhados e recitativos *secco*. Os solistas justapõem-se ao coro, dando lugar a cenas cheias de contrastes. Tal como Marc Vignal referia, a descrição do caos é uma das páginas orquestrais mais extraordinárias que já se escreveram. Surpreende pelas suas audácias e pela sua harmonia moderna e cria, ao mesmo tempo, a imagem musical do primigênio, do indeterminado, conceitos que sugestionarão os músicos românticos.

É impossível resumir em poucas linhas uma obra desta envergadura. Os coros de louvor, tanto nas seções homófonas como nas polifônicas, caracterizam-se por uma grande simplicidade harmônica, enquanto as árias propriamente ditas ordenam os seus elementos com grande liberdade, afastando-se do modelo estereotipado de origem operística para se aproximarem do *lied*. Abundam os momentos inesquecíveis. Assim, na primeira intervenção do coro, as palavras «e o espírito de Deus planava sobre as águas», por cima do murmúrio do acompanhamento, desembocam no fortíssimo «e fez-se a luz», que produz um efeito sensacional. A criação

Biblioteca Nacional Austríaca, Viena / Arquivo Salvat

Em cima: capa de As Estações. *Este oratório, escrito por Haydn em 1801 e cantado pela primeira vez a 24 de abril, no palácio do príncipe Schwarzenberg, é um ciclo de quatro cantatas — uma para cada estação do ano — relacionadas com o assunto. Embaixo:* A Primavera, *de Lancret.*

Giraudon

do Sol é outro momento de exaltação, conseguida com surpreendente economia de meios, enquanto a primeira aparição da Lua, num clima de mágico recolhimento, é uma espécie de *lied* já dentro de uma atmosfera romântica.

Indescritível pela sua beleza é a introdução da terceira parte em mi maior, em que intervêm três flautas que evocam o amanhecer. As cenas entre Adão e Eva são também de grande qualidade. Embora, por vezes, caiam em certa ingenuidade, as descrições da Natureza dão origem a trechos onde o músico pôde aplicar toda a sua rica paleta sonora.

As Estações são um ciclo de quatro cantatas («Primavera», «Verão», «Outono» e «Inverno»), cada uma das quais tem uma certa unidade e autonomia, com a sua introdução orquestral e o grande coro final. Apesar do trabalho que deu a Haydn acabar a obra, pode afirmar-se que não existe outra com tal vitalidade juvenil e uma tão radiosa afirmação da Natureza e da sua força inextinguível.

A escrita coral é enriquecida por uma nova modalidade, que consiste em alternar e contrastar as vozes masculinas e femininas em dois grupos separados. Este método já aparece no primeiro coro da «Primavera» e alcança todas as suas possibilidades nos coros do «Outono», que descrevem a caçada e a vindima. Em geral, não abundam os coros; o formalismo dá lugar a uma grande liberdade, que só se ajusta às sugestões pictóricas do texto, antecipando muitos efeitos dos compositores do século XIX. Assim, a cena da roca, para solista e coro, no «Inverno», sobre um árduo mas fluido esquema modulatório, e que, segundo se diz, tem origem numa balada escocesa, foi uma fonte de sugestões para Schubert, para o Weber de *Der Freischütz* ou para o Wagner de *O Navio Fantasma*.

As árias podem resumir uma situação ou proporcionar um relaxamento lírico. No primeiro caso, está a ária do viandante que, no inverno, se perde no caminho, ou a ária em que o baixo descreve, com grande soma de recursos musicais, uma cena cinegética. Os solistas intervêm em várias ocasiões com o coro, procurando estabelecer o contraste, e obtendo resultados muito felizes.

A orquestra é utilizada com grande imaginação: cordas e madeiras criam um tapete sonoro de renovada sedução; o Beethoven de *A Pastoral* é anunciado aqui e ali. Têm especial valor as breves introduções orquestrais de cada uma das quatro partes; sobretudo a do «Inverno», que não desmerece do caos de *A Criação*.

Com estes dois oratórios, Haydn atinge o zénite da sua contribuição para a música vocal, cuja amplitude, em número e qualidade de obras, desmente certos juízos apressados sobre o compositor. No seu crédito, há *lieder* alemães, árias italianas, cantatas, canções para várias vozes, *canzonettas* em inglês, cânones, arranjos de canções irlandesas, escocesas e galesas.

Embora pouco conhecida, a atividade de Haydn no campo da ópera foi muito fecunda. Entre 1775 e 1790, anos em que esteve ao serviço de Nikolaus-o--Magnífico, montou cerca de 88 óperas. Embaixo: última cena de L'incontro improvviso, *estreada em Esterháza em 1775.*

Theater Museum, Munich / Archivo Salvat

etc. A relação seria interminável.

Citemos, como exemplos mais qualificados desta vasta produção, a cantata *Ariana em Naxos* (1789), para voz e piano, o terceto *Pietà di me benigni Dei*, com dois sopranos, tenor, trompa e fagote *obbligati*, e a sensacional cena de *Berenice* (1795), para soprano e orquestra, sobre texto de Metastásio, obra cuja paixão à flor da pele se manifesta por meio de uma cadeia de ousadas modulações enarmônicas que põem à prova os intérpretes.

As óperas

Esquece-se, muitas vezes, a importância que a ópera teve na vida de Haydn. De 1766 a 1790, foi um compositor de óperas e também um diretor de ópera, com deveres e obrigações muito concretos. Em quinze anos, entre 1775 e 1790, foi responsável por 88 novas produções. O número de óperas representadas em cada ano era muito elevado, tratando-se, na sua maioria, de obras novas no repertório. Além disso, tinha de adaptar as óperas alheias às possibilidades vocais dos seus cantores.

Entre os anos de 1775 e de 1784, compôs, por outro lado, sete óperas próprias.

Sabemos que, numa data tão recuada como 1751, escreveu a música para *Der krumme Teufel* («El diablo cojuelo») e, mais tarde, em 1758, para *Der neue krumme Teufel*, partituras que desapareceram. Das sete óperas em língua alemã para bonecos, só se conservam *Philemon und Baucis* (1773) e *Die Feuerbrunst* («O Incêndio») (1775-1778). A produção de Haydn para cena integra, pois, treze óperas italianas que, com exceção da última, *A Alma do Filósofo*, composta para Londres, foram criadas para Esterháza, embora a sétima, *La vera costanza* (1776), se tenha destinado, em princípio, a Viena.

Os libretos utilizados por Haydn foram os típicos da época, com a sua mistura de elementos trágicos, heróicos, cômicos e pastoris, tal como estavam vigentes na ópera italiana. Como Erik Smith nos recorda, existia um libreto-padrão que constava essencialmente de três atos.

Em cada um dos dois primeiros havia uma média de dez árias, com um longo final de confusão, consternação ou intriga. O terceiro ato, muito curto, continha uma ária ou um dueto de reconciliação ou, dizendo melhor, um *tutti* para que todos os intérpretes pudessem brilhar.

A maioria dos argumentos era esteriotipada, com personagens pouco convincentes, que se ajustavam a normas já estabelecidas e a formalismos aceitos.

Em quase nenhum momento se nota a agudeza psicológica evidenciada por outras personagens de Da Ponte nas óperas de Mozart. A drástica divisão entre personagens sérias e cômicas, fruto de uma hierarquia social clara e rigorosamente definida, não fazia mais do que favorecer o convencionalismo.

Apesar disso, nem todas as peras são do mesmo tipo. *Acide* (1762) é uma «ópera séria» e a mesma classificação se aplica a *L'isola disabitata* (1779), sobre libreto de Metastásio, e a *Armida* (1783), com libreto de Durandi inspirado na *Jerusalém Libertada*, de Tasso. São talvez as obras mais problemáticas para o nosso tempo, pois o seu enredo soa a falsa exaltação de valores periclitantes que a sociedade da época de Haydn cultivava como nostalgia de um passado heróico.

Isto não quer dizer que não haja música excelente nes tas óperas, como há, e ainda em maior medida, no *Orlando Paladino* (1782), drama com libreto de Da Porta, inspirado no *Orlando Furioso*, de Ariosto. Aqui, a mistura de elementos cômicos e heróicos produz efeitos explosivos.

Ao gênero bufo, sem paliativos, pertencem as três óperas com libretos de Goldoni: *Lo speziale* (1768), *Le pescatrici* (1769) — embora esta tenha partes «sérias» — e *Il mondo della Luna* (1777).

Os especialistas valorizam grandemente *L'infedeltà delusa*, que consideram a mais bela ópera de Haydn. Esta obra, com libreto de Coltellini, é de 1773, ano que testemunhou um grande desenvolvimento do seu gênio criador em todos os campos. Move-se num terreno já afastado do artifício superficial da ópera-bufa, mais ou menos herdeira de Pergolesi e dos napolitanos e que Haydn cultivara no *intermezzo La canterina* (1766).

Também se tem realçado o papel desempenhado por *La vera costanza* (1779), *dramma giocoso* com libreto de Puttini e Travaglia, como obra de charneira entre duas épocas, pelo seu valor intrínseco como seja a liberdade e variedade das árias e a amplitude e riqueza dos seus finais de ato que, num certo sentido, prefiguram profeticamente *As Bodas de Fígaro*.

Tem menor importância *L'incontro improvviso* (1775), tributo a uma moda em que triunfaram Gluck e Mozart. Quanto a *La fedeltà premiata* (1780), o libreto é de Lorenzi e o enredo, complexo e inverossímil, oferece grandes sugestões à imaginação, que Haydn soube aproveitar para compor uma partitura flexível, de inegável graça e variedade.

Por último, *A Alma do Filósofo* (1791) recolhe a história de Orfeu e Eurídice. As exposições antiquadas do libreto em quatro atos prejudicaram-na, indubitavelmente, o que não impede que contenha páginas de grande beleza, sobretudo as corais.

O coro, não utilizado nas óperas de Esterháza, adquire aqui o papel principal, no seio de uma escrita imaginativa que anuncia a dos dois últimos oratórios. ■

Catálogo da obra vocal e coral

Canto com piano

24 *Lieder* sobre poemas alemães (publ. 1781 e 1784) • 6 *Original Canzonettas* (publ. 1794) • 6 *Canzonettas* (publ. 1795) • 23 *Lieder* sobre poemas alemães (1790-1797) • 2 duetos para soprano e tenor, *Nisa e Tirsi* (1800) • 4 trios vocais (c. 1796) • 9 quartetos vocais (1799) • 365 canções populares inglesas, escocesas e galesas arranjadas para canto, violino, violoncelo e piano • Numerosos cânones, entre os quais figura *Die 10 Gebote*.

Coros e cantatas

Vivan gl'illustri sposi (1763) • *Destatevi o miei fidi* (1763) • *Qual dubbio ormai* (1764) • *Al tuo arrivo felice* (1764) • *Applausus* (1768) • *Ah come il cor mi palpita*, cantata para soprano (1783) • *Er ist nicht mehr* (1786) • *Arianna a Naxos*, cantata para soprano e piano (1789) • *Hark*, madrigal inglês (1791-1792).

Missas e outras obras religiosas

Missa breve, em fá maior (1749-1750) • Missa em mi bemol maior, *Grosse Orgelmesse* (1766) • *Cäcilienmesse*, em dó maior (c. 1766-1776) • *Nicolaimesse*, em sol maior (1772) • *Missa brevis Sancti Joannis de Deo*, em si bemol maior (*«Kleine Orgelmesse»*) (c. 1775) • *Mariazellermesse*, em dó maior (1782) • *Missa Sancti Bernardi de Offida (Heiligmesse)* (1796) • *Missa in tempore belli*, em dó maior (1796) • *Nelsonmesse, em ré menor (1798)* • *Theresienmesse, em si bemol maior (1799)* • *Missa solemnis*, em si bemol maior, *Missa da Criação (1801)* • *Harmoniemesse*, em si bemol maior (1802) • *Missa brevis alla cappella*, em sol maior (encontrada em 1957) • 2 *Te Deum*, em dó maior: I (1764), II (c. 1800) • 2 *Salve Regina*, em mi maior (1756) e em sol menor (1771) • *Stabat Mater*, em sol menor (c. 1767) • 6 ofertórios (1764-1768) • 4 responsórios • *Cantilena pro adventu «Ein'Magd, ein'Dienerin»* (c. 1770) • *Aria pro adventu «Mutter Gottes, mir erlaube»* (c. 1775) • *Aria de Venerabili «Lauda Sion Salvatorem»* (c. 1787) • Hino *Ens aeternum* (1772) • 4 *Hinos de Venerabili* c. 1767) • 2 *Ave Regina*, em lá maior (1763) e em fá maior (1782) • *Litaniae* (1776).

Oratórios

Il ritorno di Tobia (1774-1775), 2.ª versão 1784) • *Die 7 Worte des Erlösers am Kreuz* («As Sete Palavras de Cristo», 1796) • *Die Schöpfung* («A Criação») (1798) • *Die Jahreszeiten* («As Estações») (1801).

Obras diversas para teatro

Alfred oder Der patriotische König, música de cena (1796) • *L'amore di natura*, ária para soprano (c. 1782) • *Or vicina a te mio core*, ária • Numerosas árias para óperas de Bertati, Cimarosa, Gassmann, Traetta e outros.

Óperas

Der krumme Teufel (c. 1751) • *Der neue krumme Teufel* (c. 1758) • *Acide* (1762) • *La canterina (intermezzo*, 1766) • *Lo speciale* (1768) • *Le pescatrici* (1769) • *L'infedeltà delusa* (1773) • *Philemon und Baucis* (1773) • *L'incontro improvviso* (1775) • *Il mondo della Luna* (1777) • *La vera costanza* (1779) • *Die bestrafte Rachgier oder Das adgebrannte Haus* (c. 1779) • *L'isola disabitata* (1779) • *La fedeltà premiata* (1780) • *Orlando Paladino* (1782) • *Armida* (1783) • *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* (1791).

Capítulo 27

Os compositores clássicos menores

O termo «classicismo» provém da palavra latina *classicus*, que significa «de primeira classe». Na música, denomina-se assim o período que vai desde 1750 a 1830. O classicismo musical teve uma evolução rápida: em oitenta anos assinalou a passagem do barroco para o romantismo.

Os traços comuns a todos os compositores clássicos são o equilíbrio, a unidade e a clareza. Assim, o classicismo está muito afastado do academismo, com o qual tem sido, muitas vezes, inexplicavelmente, confundido muitas vezes. A velha ordem musical desapareceu em meados do século XVII devido, em parte, a profundas mudanças sociais ocorridas em vários países europeus. Até àquela altura, a música tinha sempre dependido do impulso e do apoio financeiro da Igreja e da corte. Mas, ao longo da segunda metade do século, surgiu um grande auditório, formado pela burguesia, que não só patrocinou numerosas manifestações musicais como trouxe um novo tipo de ouvintes. O compositor viu-se obrigado a enfrentar o fato de ter de agradar a um público com gostos muito diferentes dos dos mecenas anteriores, pertencentes à hierarquia eclesiástica ou à aristocracia. Isto provocou uma mudança do *status* social do compositor; muitos músicos, que tinham iniciado a sua atividade profissional a serviço da nobreza, na maturidade passaram a ficar exclusivamente dependentes do agrado dos freqüentadores de concertos públicos.

Estas circunstâncias modificaram as relações entre os compositores e o público e entre os intérpretes e o seu auditório. Em virtude do aumento do público, tornou-se necessária a repetição das audições, o que, por sua vez, determinou o aperfeiçoamento da escrita instrumental.

Foi também na segunda metade do século XVIII que apareceu, na música européia, o estilo chamado rococó ou galante. Os seus objetivos eram agradar ao público e impressioná-lo com uma arte musical em que a beleza era sinônimo de melodia e harmonia. O período pré-clássico mantinha ainda vínculos muito estreitos com a música da época anterior. Sem a influência da ópera e do oratório barrocos, não se teria chegado à plenitude e expressividade da época clássica.

Do ponto de vista estético, os esforços dos compositores orientaram-se no sentido de simplificar a linguagem da música barroca, cheia de contrastes. Houve que procurar novos elementos de ordem e equilíbrio, os quais constituiriam as bases do classicismo musical.

As profundas mudanças sociais que ocorreram em vários países europeus, a partir da segunda metade do século XVIII, repercutiram-se também no mundo da música. Os compositores, que até então estavam a serviço da Igreja e da aristocracia, passaram a depender do favor dos freqüentadores de concertos públicos.

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Este traduziu-se na transformação da polifonia, que se converteu em melodia acompanhada, com predomínio freqüente de uma das partes. No campo instrumental, os principais centros foram os países germânicos e a Boêmia e, de um modo especial, as cidades de Mannheim e Viena, de cujas cortes irradiou para toda a Europa a nova maneira de conceber e interpretar a música.

Música instrumental: a sonata

Se a época barroca se caracterizou pelo nascimento e desenvolvimento da ópera e do oratório, as realizações mais significativas do período clássico foram a sonata e a sinfonia. A primeira tinha aparecido na Itália, por volta de 1750, como um gênero destinado a um ou dois instrumentos e em oposição à cantata, que era de execução vocal. Em breve, os quatro andamentos da sonata *da chiesa* e os da suíte de dança da sonata *da camera* se viram reduzidos aos três característicos da abertura italiana: dois andamentos rápidos intercalados por um lento. A sonata serviu para definir uma obra em que a combinação de tema e das tonalidades permitia ao compositor um amplo desenvolvimento sem ter de recorrer a freqüentes interrupções do discurso musical, tão comuns no período anterior.

Logo desde o princípio, a sonata pré-clássica pretendeu expressar a sensibilidade do autor dentro de esquemas musicais mais flexíveis. Os primeiros embriões encontram-se nas obras de cravo dos italianos Francesco Durante (1684-1755) e Baldassare Galuppi (1706-1785) e, já muito mais desenvolvidos, nas de Domenico Cimarosa (1749-1801). Também escreveram sonatas os filhos de Bach, o músico boêmio Georg Benda (1722-1795) e o compositor e construtor de pianos Ignaz Pleyel (1757-1831), que viveu em Paris. Pleyel compôs obras muitos atraentes, embora excessivamente centradas nos problemas da técnica. Outro músico que fez progredir a sonata foi o grande virtuose do piano Muzio Clementi (1752-1832), italiano radicado em Londres. Há uma diferença notável entre as suas sonatas de cravo e as de piano; estas últimas foram precursoras das sonatas de Beethoven. Discípulo de Clementi foi o compositor português João Domingos Bontempo (1775-1842), autor de sonatas para pianoforte documentativas desse período de transição e editadas em Londres na casa editora de seu mestre. Ainda destinadas ao cravo, merecem também ser salientadas as obras de outro português, Carlos de Seixas (1704-1742), e as do espanhol Antonio Soler (1729-1783), de extraordinária beleza. Estes compositores podem considerar-se, principalmente o último, muito mais novo, vinculados à arte de Domenico Scarlatti (1685-1717), que viveu em Lisboa e morreu em Madrid, tendo escrito mais de quinhentas sonatas ou *essercizi* de grande valor instrumental, das quais uma das colectâneas publicadas foi dedicada ao rei de Portugal, D. João V. As sonatas de Scarlatti caracterizam-se por um único andamento dividido em duas partes, escritas na mesma tonalidade ou em tonalidades próximas, enquanto em Seixas encontram-se já exemplos da forma tripartida.

As sonatas deste período utilizam temas musicais breves e baseiam-se em dois temas que se opõem ao longo do primeiro andamento. Esta tensão cada vez mais intensa constitui o ponto de partida para o desenvolvimento da totalidade da obra. De 1750 a 1775, as sonatas apresentam um caráter instrumental brilhante mas impessoal, com exceção das de Carl Philipp Emanuel Bach. Graças às possibilidades expressivas do recém-criado pianoforte, que foi substituindo gradualmente o cravo e o clavicórdio, a interpretação tornou-se muito mais lírica e abriram-se novos caminhos para que o compositor pudesse expressar mais fielmente o seu mundo interior.

Música instrumental: a sinfonia

A forma da sonata para instrumento é, essencialmente, a mesma da do quarteto e da sinfonia; aliás, esta última é a realização característica do período clássico. Em 1750-1760, designavam-se indistintamente por «sinfonia» as sonatas para orquestra e as aberturas ou os intermédios orquestrais de uma ópera. As primeiras tentativas com vista a criar uma forma sinfônica mais concreta encontram-se nas obras dos filhos de Bach e nas de Giuseppe Sammartini, Baldassare Galuppi e Luigi Boccherini.

Quase todas as sinfonias desta época tinham quatro andamentos com um esquema quase invariável. A obra começava com um primeiro andamento extenso, que, ocasionalmente, podia ter uma introdução. Seguia-se um segundo tempo, em geral lento, numa tonalidade que contrastava com a do andamento inicial. O terceiro tempo era um minueto. A obra terminava com um andamento rápido e brilhante, que adotava, com freqüência, a forma de tema com variações.

É um fato confirmado que a música sinfônica depende, mais do que nenhum outro gênero, da coesão e disciplina dos seus intérpretes; neste sentido, o seu desenvolvimento esteve estreitamente ligado à existência e atividade da célebre escola de Mannheim, na Alemanha. Ao criar um novo estilo de interpretação instrumental, esta escola foi decisiva para a evolução da sinfonia clássica. O seu núcleo constituiu um conjunto instrumental único na época. Em meados do século XVIII, o príncipe Carl Theodor tinha formado, na sua pequena corte, uma orquestra que, pela qualidade das suas execuções, estimulou vários compositores a

O príncipe Carl Theodor (embaixo, à esquerda), grande melômano e amante das artes, protegeu a criação, na sua corte de Mannheim, de uma orquestra que, dirigida por Johann Stamitz (embaixo, à direita), desempenhou um papel decisivo na evolução da sinfonia.

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

A obra de Jommelli (à direita) e Ditters (em cima) influenciou os músicos da escola de Mannheim.

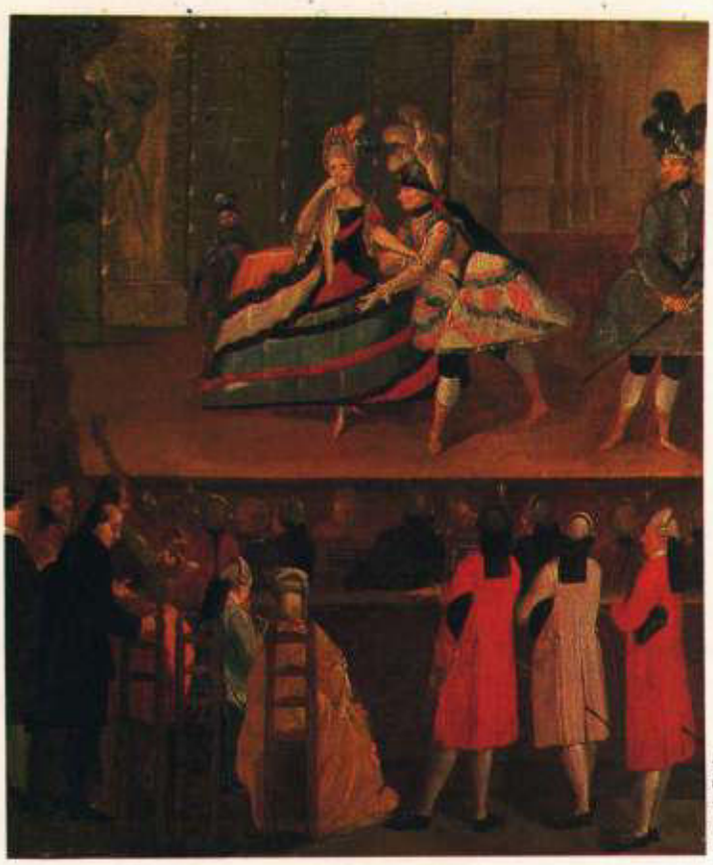
escrever obras sinfônicas. A orquestra de Mannheim conseguira sonoridades inteiramente novas, graças em parte à progressão dos matizes dinâmicos, até então limitados aos solistas, quer vocais quer instrumentais. Na música barroca só se conheciam os contrastes de volume sonoro entre as partes solistas e o bloco orquestral; num conjunto orquestral não se conhecia a possibilidade de passar gradualmente do *forte* para o *piano, decrescendo*, e do *piano* para o *forte, crescendo*. A contribuição específica da escola de Mannheim ficou a dever-se ao virtuosismo instrumental dos seus membros e à férrea disciplina do conjunto, o que lhes permitia dar versões de excepcional expressividade. Os músicos desta escola eram de diferentes nacionalidades. O seu diretor, o compositor Johann Stamitz, conseguiu levá-la a um tal grau de perfeição que lhe valeu ser classificada de «um exército inteiramente composto por generais». Como criador, Stamitz compôs inumeráveis obras para este conjunto e foi um dos primeiros a fixar a forma sinfônica em quatro andamentos.

Novas formas de ópera

A partir da obra de Lully, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) elevou a ópera séria ao seu ponto mais alto, não só no plano musical mas também sob o aspecto psicológico e descritivo. No entanto, e apesar de, nas suas obras, a música estar relacionada com o texto literário, o excesso de divertimentos dançados impedia o desenvolvimento da ação dramática. Tal como na música instrumental, era necessária uma simplificação das formas barrocas. Os antecedentes desta renovação encontram-se na ópera italiana da primeira metade do século XVIII, na sua dupla modalidade: ópera séria e ópera-bufa.

O público italiano cansou-se da monotonia do desenvolvimento dramático, pelo que começaram a intercalar-se entreatos de caráter cômico, independentes, que alteravam com as cenas trágicas. Com o tempo, estes intermédios transformaram-se em obras autônomas. Assim nasceu um novo gênero: a ópera-bufa, com personagens simples e argumentos mais divertidos, mas que permitiam que os virtuoses do canto continuassem a exibir a sua capacidade e o seu talento. Alguns compositores de ópera séria não desprezaram esta nova modalidade como Alessandro Scarlatti (1660-1725), que, já em 1718, a ensaiou em *Il trionfo dell'onore* («O Triunfo da Honra»).

A ópera-bufa era um gênero popular e realista, que não desmerecia da ópera séria em suntuosidade. As diferenças entre ambas consistiam em os cenários dos temas mitológicos ou históricos serem substituídos por uma rua, um mercado ou uma praça pública. Este aspecto inédito era acentuado pelos gritos dos vende-



Gianzerlo Costa

Arquivo Salvat

A ópera-bufa nasceu nos princípios do século XVIII, como conseqüência do cansaço que produzia no público a monotonia do desenvolvimento dramático da ópera séria. A obra-prima do gênero foi La serva padrona *(em cima, capa), de Pergolesi. Na parte superior direita desta página: representação de uma ópera séria, segundo uma pintura da escola veneziana do século XVIII.*

Museu Condé, Chantilly/Arquivo Salvat

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

À esquerda, em cima: aguarela de Carmontelle que representa três membros da aristocracia francesa ensaiando uma ópera cômica. Este gênero, que suscitou em França a chamada Querelle des Bouffons, *travada entre os seus admiradores e os defensores da ópera séria, foi defendido por Rousseau, que compôs a ópera* Le devin du village *(à esquerda, embaixo, uma cena da obra).*

dores ou pelo movimento das pessoas, sem que isso significasse uma simplificação da montagem ou uma redução das mutações de cenário.

La serva padrona («A Criada Patroa», 1733), de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), foi a obra-prima deste gênero. Trata-se de um *intermezzo* em dois atos que, pela sua beleza melódica e comicidade, se converteu numa peça clássica, caracterizada por um número muito reduzido de personagens. Ao contrário da ópera séria, alternavam na ópera-bufa árias espontâneas com diálogos recitados. Incluía também cenas a duas vozes, o que representava uma inovação no campo cênico.

Outros compositores que primeiro cultivaram a ópera-bufa foram Nicola Bonifacio Logroscino e Baldassare Galuppi, autor de *Il filosofo di campagna* («O Filósofo de Aldeia», 1754), partitura de grande encanto e precursora de numerosas óperas napolitanas. A partir de 1750, as melhores óperas-bufas foram as do napolitano Niccolò Piccini (1728-1800), autor de música fácil e alegre e hábil na composição de situações dramáticas. As óperas de Giovanni Paisiello (1740-1816) obtiveram também grande êxito. A sua obra *O Barbeiro de Sevilha* (1782) abriu caminho para *As Bodas de Fígaro* (1786), de Mozart, e, mais tarde, ao célebre *O Barbeiro de Sevilha* (1816), de Rossini.

A ópera-bufa mais interessante é, certamente, *Il matrimonio segreto* («O Casamento Secreto», 1792), de Domenico Cimarosa (1749-1801). Quando esta obra, surpreendente pelo seu encanto melódico e pelo seu caráter plenamente vocal, foi estreada perante o imperador Leopoldo II, este pediu a sua repetição integral, caso único na história do teatro lírico.

A «Querelle des Bouffons»

A ópera-bufa italiana impôs-se em toda a Europa e a renovação que trouxe foi decisiva em França por ocasião da representação em 1752 de *La serva padrona*, em Paris. A impressão causada por este espetáculo dividiu a opinião francesa entre admiradores seus e partidários da ópera séria francesa. Os dois grupos enfrentaram-se numa das características polêmicas do Século das Luzes, a denominada *Querelle des Boufons* (os *bouffons* eram os atores-cantores italianos especializados neste gênero).

O documento decisivo da querela foi uma carta de Rousseau, *La lettre sur la musique française* (1753). Na primeira parte, eram abordadas as representações dos bufos em Paris. O filósofo de Genebra afirmava, com mais paixão do que acerto, que a música italiana era muito mais simples e natural do que a francesa. Rousseau acusava o contraponto de ser demasiado complexo e considerava-o «uma relíquia da barbárie e do mau gosto que, tal como os pórticos das nossas igrejas

góticas, só sobrevive para perpetuar a vergonha dos que tiveram paciência de os executar». Não satisfeito com isto, acrescentava: «Creio ter demonstrado que não há melodia nem dimensão na música francesa porque a língua não se adapta a elas; o canto francês não é mais do que um latido contínuo, insuportável para um ouvido desprevenido; a harmonia é brutal, sem expressão, e, acima de tudo, não passa de um exercício supérfluo de estudante; as árias francesas não são, de modo algum, árias e os recitativos franceses não são recitativos.» Do exposto concluía que «os franceses não têm música nem podem tê-la ou, se alguma vez a tiverem, tanto pior para eles». Não deixa de ser contraditório que, pouco depois de ter redigido este manifesto, Rousseau compusesse uma ópera na língua que acabara de classificar de antimusical — *Le devin du village* («O Adivinho da Aldeia», 1752). Quinze anos mais tarde, Mozart escreveria um *singspiel* (*Bastien und Bastienne*, 1768) inspirado nessa ópera. *Le devin du village* inscrevia-se na linha de espontaneidade de *La serva padrona*, de Pergolesi.

A divergência entre os partidários da ópera cômica e os da ópera séria só foi ultrapassada em França bastante tempo depois por Christoph Willibald Gluck (1714-1787), que continuou a reforma iniciada por Rameau. Foi, pois, um músico alemão que, paradoxalmente, conseguiu a unanimidade entre os franceses. Todavia, isto não impediu que surgisse uma polêmica semelhante entre os defensores de Gluck e os admiradores de Piccini.

A ópera cômica francesa foi cultivada por Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817) em *Le jardinier et son seigneur* (1761), autêntica sátira social, por François-André Danican Philidor (1726-1795), no seu extraordinário *Tom Jones* (1765), e pelo belga André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), cujas melhores óperas cômicas foram *Zémire et Azor* (1771) e *Richard Coeur de Lion* (1784).

Os filhos de Bach

Dos filhos de Johann Sebastian Bach, quatro foram compositores de relevo, correspondendo aos seus excepcionais dons musicais. No campo musical há que situá-los entre a morte de seu pai e a de Mozart. Embora formados no estilo da época barroca, exceto Johann Christoph Friedrich (1732-1795), os filhos de Bach, ao contrário de seu pai, foram verdadeiros inovadores. O mais velho, Wilhelm Friedemann (1710-1784), distinguiu-se na música de cravo e órgão e na criação da sinfonia. (O pai tinha-lhe dedicado o *Pequeno Livro de Órgão* e o *Pequeno Livro de Cravo*, que tem o seu nome, assim como vários prelúdios, fugas e sonatas de órgão.) Este repertório confirma que Wilhelm Friedemann foi um virtuose dos instrumentos de tecla. Além das lições paternas, estudou também com Johann Gottlieb Graun, músico já inclinado para o novo estilo, pelo que as composições instrumentais de Wilhelm Friedemann se afastam muito do estilo polifônico do pai. A linguagem das suas obras baseia-se na improvisação direta num instrumento para que era excepcionalmente dotado. As suas peças para clavicórdio são perfeitamente acabadas e possuem uma harmonia audaciosa. Entre as suas páginas mais expressivas e

Em cima e à esquerda: retratos de três dos quatro filhos de Bach que chegaram a ser compositores famosos. Wilhelm Friedemann (em cima, à direita) foi um virtuose do teclado. Carl Philipp Emanuel (em cima, à esquerda) ocupou o lugar de Kantor *e diretor de música das principais igrejas de Hamburgo. Por último, Johann Christoph Friedrich (à esquerda), injustamente esquecido, compôs sinfonias de uma perfeição formal inegável.*

O mais novo dos filhos de Johann Sebastian Bach foi Johann Christian (embaixo). Conhecido por Bach de Milão ou de Londres, residiu durante vinte anos na Inglaterra, onde desempenhou o cargo de mestre de música da rainha. Com as suas cantatas, concertos e sinfonias, é considerado o mais genuíno representante do estilo musical galante.

originais distinguem-se duas das suas nove sinfonias e uma suíte em sol menor. Foi um dos primeiros compositores que tentou viver como artista independente e vender diretamente as suas obras musicais aos editores. Mozart utilizou temas dele no *Requiem*. Wilhelm Friedemann e o irmão mais novo, Johann Christian, foram mais populares no seu tempo do que o pai. Quando Wilhelm Friedemann morreu, Cramer escreveu que a Alemanha tinha perdido o seu melhor organista.

Carl Philipp Emanuel (1714-1788), segundo filho de Bach, chamado o Bach de Hamburgo, era afilhado de Georg Telemann, a quem sucedeu, em 1767, no cargo de *Kantor* e diretor de música das principais igrejas de Hamburgo, cidade à qual dedicou grande parte das suas energias na organização de concertos públicos. Em 1738, foi nomeado *Kapellmeister* do príncipe herdeiro da Prússia, que, depois de coroado como Frederico II, o conservou junto dele. Carl Philipp Emanuel compunha para expressar os seus próprios sentimentos e entendia que as suas melhores obras eram as que tinha escrito por sua iniciativa e não por encomenda. Neste aspecto, pode ser considerado um precursor do romantismo.

A sua principal contribuição se encontra na grande capacidade revelada na estruturação da sonata. Sem abandonar o esquema da sonata barroca italiana, introduziu um segundo tema, criando o bitematismo. Foi também um grande reformador da escrita para instrumentos de tecla: cravo, clavicórdio e pianoforte. E, logicamente, preferiu o recém-aparecido pianoforte, mais expressivo do que o clavicórdio e o cravo. A escrita de Carl Philipp Emanuel influenciou fortemente a música instrumental de Haydn e de Beethoven.

Johann Christoph Friedrich (1732-1795), o Bach de Bückeburg, está inexplicavelmente esquecido, apesar de a sua arte ser profunda e equilibrada e de as suas numerosas sinfonias serem de uma notável perfeição formal. Ao contrário de seus irmãos, foi um músico conservador, de inspiração popular. Na sua produção, destaca-se *Die Kindheit Jesu* («A Infância de Jesus» 1773).

Johann Christian (1735-1782), o mais novo dos filhos de Bach, é conhecido por Bach de Milão ou de Londres. Tinha 15 anos quando o pai morreu e completou os estudos com o irmão Carl Philipp Emanuel. Em 1754, foi para Itália, onde dirigiu um conservatório e ampliou os seus conhecimentos em Bolonha com o célebre padre Martini. Antes de se fixar em Londres, compôs óperas italianas. Viveu na capital inglesa durante vinte anos e ocupou o cargo de mestre de música da rainha, que ficara vago após a morte de Händel. Compôs concertos, cantatas e sinfonias, nas quais combinou os elementos musicais italianos com os franceses. Pode considerar-se um dos precursores da sinfonia vienense clássica. Foi professor direto de Mozart, durante a estada deste em Londres, e o representante mais significativo do estilo musical galante, que correspondia ao rococó. As suas composições manifestam o culto pela beleza sensual, expresso numa linguagem melódica e graciosa. Johann Christian escreveu numerosas obras para o conjunto sinfônico de Mannheim e fundou uma das primeiras organizações de concertos públicos, a qual divulgou as suas composições. ■

Perfil biográfico

Capítulo 28

Mozart, um menino-prodígio

Archiv für Kunst und Geschichte

Mozart nasceu em 27 de janeiro de 1756, em Salzburgo, Áustria. Foi batizado no dia seguinte, na catedral desta cidade, e foram-lhe dados os nomes de Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus. Os dois primeiros usou-os raras vezes e só ao princípio; Wolfgangus usou-o sempre na forma germânica — Wolfgang — e, quanto ao último, traduziu-o do grego para latim, *Amadeus*, transformando-o sucessivamente em *Amadeo* ou *Amédé*, consoante escrevia em italiano ou francês.

Leopold Mozart, seu pai, nascera a 14 de novembro de 1719, em Augsburgo; mudou-se para Salzburgo em 1737, a fim de estudar filosofia na universidade desta cidade, mas não chegou a acabar o curso, pois o que realmente o apaixonava era a música; em 1739, conseguiu o lugar de violinista na orquestra do conde de Thurn-Valsassina e Taxis, a quem, mais tarde, dedicou as suas seis *Sonatas en trio per chiesa e da camera*, op. 1, nas quais publicou um retrato seu; em 1743, foi aceito como violinista da orquestra da corte do príncipe-arcebispo, com a obrigação de ensinar violino aos meninos do coro; em 1757, foi nomeado compositor da corte e câmara do príncipe-arcebispo e, em 1763, vice-mestre de capela.

Archiv für Kunst und Geschichte

Wolfgang Amadeus Mozart nasceu em Salzburgo (Áustria), a 27 de janeiro de 1756. Tendo sido o último de uma família de sete irmãos, dos quais só dois chegaram à adolescência, Wolfgang manifestou, desde muito pequeno, uma sensibilidade auditiva pouco comum. A partir dos 4 anos, teve as primeiras lições de cravo com o pai e, aos 6, compôs pequenos trechos para este instrumento. Na página anterior: fachada da casa onde Mozart nasceu.

Em cima: gravura de Martin Engelbrecht datada de 1750, que representa uma vista geral de Salzburgo. Embora tivesse realizado numerosas viagens e tivesse passado os seus últimos anos em Viena, Mozart manteve sempre contato com sua cidade natal, que foi, aliás, cenário da estréia de várias das suas obras. Desde 1920, celebra-se nela um festival anual de música de Mozart, que conta com a participação de preeminentes figuras internacionais.

Em 21 de novembro de 1747, casou com Anna Maria Pertl, que nascera perto de Salzburgo, em 25 de dezembro de 1720. Dos sete filhos que tiveram, só dois sobreviveram: Maria Anna Walpurgis (Walburga) Ignatia, a quem, em família, tratavam por Marianne ou pelo diminutivo de Nannerl, nascida em 30 de julho de 1751, e Wolfgang, que foi o último.

No ano de nascimento de Mozart, seu pai publicou uma obra pedagógica que lhe deu fama quase universal e que, ainda hoje, é indispensável para conhecer a maneira correta de interpretar a música do seu tempo. Intitula-se *Versuch einer gründlichen Violinschule* («Ensaio de uma escola [= método] fundamental de violino»).

E. Lessing/Magnum/Zardoya

E. Lessing/Magnum/Zardoya

O pai de Wolfgang Amadeus Mozart, Leopold (em cima, à esquerda), foi um distinto violinista e um notável compositor. Publicou também um método de violino. Todavia, cerca de 1760, abandonou todas estas atividades para dedicar todo o seu tempo livre a ensinar os filhos.

Em cima: a mãe de Mozart, Anna Maria Pertl, que morreu em Paris em 1778, com 58 anos.

Nos primeiros anos da vida do pequeno Wolfgang, seu pai continuou a compor música: obras religiosas — missas, salmos, cantatas — e profanas — sinfonias, concertos, música de câmara, etc. Mas, por volta de 1760 ou muito pouco depois, deixou de compor e inclusive de dar lições particulares de violino e piano para, segundo o testemunho de Nannerl, «consagrar à educação dos filhos todo o tempo que não tivesse de utilizar a serviço do príncipe». Isto deveu-se ao fato de Nannerl e, especialmente, Wolfgang mostrarem, desde muito pequenos, um talento musical excepcionalmente precoce e grande. E Leopold, que era um homem profundamente religioso e dotado de um sentido muito elevado da responsabilidade e da autoridade, chegou a sentir tão intimamente a obrigação de desenvolver o talento dos filhos e de o dar a conhecer ao mundo, que julgou ser chamado a desempenhar uma missão quase messiânica. Referindo-se a Wolfgang, nas suas cartas, fala do «milagre que Deus fez nascer em Salzburgo» e, quanto à sua formação, diz: «Devo assim corresponder ao favor que o Onipotente me fez; de contrário, seria a mais ingrata das criaturas.»

Segundo conta Leopold, Wolfgang tocava de cor algumas composições ao cravo, quando tinha apenas 4 anos, e, nos princípios de 1761, compôs a sua primeira obra, um minueto e trio (n.º 1 do *Chronologischtematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, de Ludwig Ritter von Köchel, que se costuma abreviar KV, iniciais de *Köchel Verzeichnis*, ou, o que é mais freqüente, K.). Mas deve aceitar-se com uma certa reserva a paternidade desta peça, porque, por um lado, Leopold, nas primeiras manifestações públicas do «fenômeno» da criação que era seu filho, chegou a alterar a idade deste, para tornar o seu gênio mais visível, e, por outro, porque esta obra só é conhecida através de uma cópia de Leopold e, portanto, não se sabe quanto há nela do filho ou do pai.

Em contrapartida, o que diz a respeito da sua precocidade como intérprete de cravo é perfeitamente verossímil. Mais: os seus progressos neste domínio devem ter sido tão espantosos nos meses seguintes que, em setembro de 1761, Leopold apresentou o filho em público, durante um concerto na Universidade de Salzburgo. Além disso, conservam-se testemunhos de alguns músicos da orquestra da corte que, passados muitos anos, recordavam ainda, com assombro, os dons de Wolfgang, incríveis numa criança de 4 anos, no que se referia à leitura à primeira vista, improvisação, extraordinária precisão de ouvido, etc.

As primeiras viagens

Não haviam passado quatro meses sobre essa primeira apresentação em público quando Leopold considerou o filho preparado para uma prova muito mais arriscada:

no dia 12 de janeiro de 1762 — Wolfgang não tinha ainda completado os 6 anos — levou-o com Nannerl a Munique, onde os dois tocaram cravo na presença do príncipe eleitor da Baviera. A mãe ficou em Salzburgo.

Esta viagem durou apenas umas semanas e foi só uma preparação ou «ensaio geral» daquela que seria a primeira viagem importante dos Mozart. Desta vez, Leopold levou toda a família consigo e o objetivo foi Viena. Conhecemos todos os pormenores graças ao diário de viagem de Leopold e às várias cartas que escreveu aos amigos. Saíram de Salzburgo no dia 18 de setembro de 1762. No caminho, pararam em Passau e Linz; as crianças deram concertos nas duas cidades. Em Viena, atuaram numerosas vezes nos palácios e casas nobres, chegando a tocar duas vezes no Palácio Schönbrunn perante a imperatriz Maria Teresa, que lhe ofereceu os trajes de gala que haviam de servir para os famosos retratos que, quando regressaram a Salzburgo, deles fez Pietro Antonio Lorenzoni (c. 1721-1786).

Até fins de dezembro, permaneceram em Viena, donde se ausentaram apenas para uma pequena visita a Pressburgo (a atual Bratislava), convidados pelos nobres da cidade. O êxito que alcançaram em Viena foi apoteótico. Ninguém se cansava de admirar aquele

Acompanhados pelo pai, os irmãos Mozart, Wolfgang Amadeus e Maria Anna, a quem chamavam Nannerl (embaixo, numa miniatura atribuída a Eusebius Alphens, c. 1765), foram logo, desde o primeiro momento, acolhidos com entusiasmo nos salões e teatros de Viena, Munique, Paris e Londres.

Mozart, Salzburg Mozart Stiftung

E. Lessing/Magnum/Zardoya

Depois do êxito alcançado com a sua primeira viagem a Munique, em 18 de setembro de 1762, a família Mozart deslocou-se a Viena. Esta cidade, onde permaneceram até fins de dezembro, acolheu com tal entusiasmo os dois jovens irmãos que estes não só fizeram atuações em diversos palácios da nobreza como chegaram a tocar por duas vezes na presença da imperatriz Maria Teresa, no Palácio de Schönbrunn (em cima). À esquerda: Mozart ainda criança, ao lado de outros músicos, num concerto no citado palácio.

prodígio de 6 anos que tocava cravo com a mestria de um artista consumado. Toda a gente falava dele e contavam-se mil e uma histórias a seu respeito. Os nobres disputavam-no e até o imperador chegou a colocar-se à sua esquerda para passar as páginas durante a execução de obras que Mozart tocava à primeira vista ou com pouquíssima preparação.

O poeta Konrad Friedrich von Pufendorf (1743-1822) dedicou-lhe um poema no dia de Natal, que foi publicado e circulou em Viena como brinde de Natal. Era dedicada «Ao pequeno cravista de 6 anos de Salzburgo» e parafraseava o seguinte dístico de Ovídio:

Ingenium coeleste suis velocius annis
Surgit, et ingratae fert male damna morae
(Surge um gênio celeste, mais veloz do que os seus anos, e suporta com dificuldade o dano da ingrata demora)

Os Mozart regressaram a Salzburgo em 5 de janeiro de 1763. Em fevereiro, Wolfgang deu um concerto perante a corte desta cidade, durante o qual tocou violino e cravo.

Uma das qualidades de Mozart-criança, que mais chamava a atenção dos que o ouviam, era a sua capacidade de improvisação, de desenvolver qualquer tema que lhe apresentassem, transformando-o conforme o inspirava a sua inesgotável fantasia. Por isso, não é de estranhar que já nessa altura começasse a escrever algumas coisas que o seu gênio lhe ditava. Na realidade, estas primeiras composições não são mais do que esboços. Trata-se de quatro peças breves para piano (K. 2-5), quase todas a duas vozes, que apenas deixam pressentir o que o seu genial autor faria dentro de pouco tempo. Foram todas copiadas pelo pai num caderno, pelo que, também neste caso, não sabemos

Archiv für Kunst und Geschichte

quanto há nelas do filho e do pai. O caderno começa com dezenove minuetos: no n.º 8, o pai anotou, com evidente satisfação: «Wolfgang aprendeu estes oito minuetos quanto tinha 4 anos»; no n.º 11: «O pequeno Wolfgang aprendeu este minueto e trio em pouco mais de meia hora, no dia 26 de janeiro de 1761, um dia antes de completar 5 anos.»

Sabemos a data exata da composição de duas das primeiras peças de Wolfgang, que com absoluta certeza se pode dizer são suas: no *Allegro* para piano, K. 3, também copiado pelo pai, este escreveu «*Del Sgr. Wolfgango Mozart 1762. d. 4 Martij*» (assim, numa mistura de italiano e latim); o minueto K. 4 tem inscrita a data: 11 de maio de 1762.

A primeira composição autógrafa que se conserva, o *Allegro* para piano, K. 5-*a*, data do verão de 1763. É incrível o progresso de Mozart na arte da composição durante esse ano, desde a obra anterior (o minueto K. 5, escrito em 5 de julho de 1762) a este *Allegro*, que já é uma peça bem pianística, com a graça e a inspiração típicas de Mozart.

O ritmo de vida que Leopold impôs aos filhos teve uma grave conseqüência para eles: não conheceram, por assim dizer, a infância. Principalmente Wolfgang, sobre quem recaía a parte mais dura do esforço e tensão destes «números» de exibição, desde os seus 5-6 anos (nessa altura, Nannerl tinha já uns 12). Em nenhum outro músico se deu este fato em grau tão intenso como em Mozart; para ele, desde que começou a ter uso da razão ou até antes, a música foi a sua única vida e foi exclusivamente para ela que viveu.

As permanentes viagens contribuíram, provavelmente, para minar a sua saúde, pois já então sofria de uma série de doenças que nunca o abandonariam e que, quase de certeza, influíram na sua morte prematura.

Paris

Após cinco meses de descanso e trabalho em casa, Leopold empreendeu, com toda a família, uma viagem muito mais ambiciosa. As metas eram nada menos do que Paris e Londres.

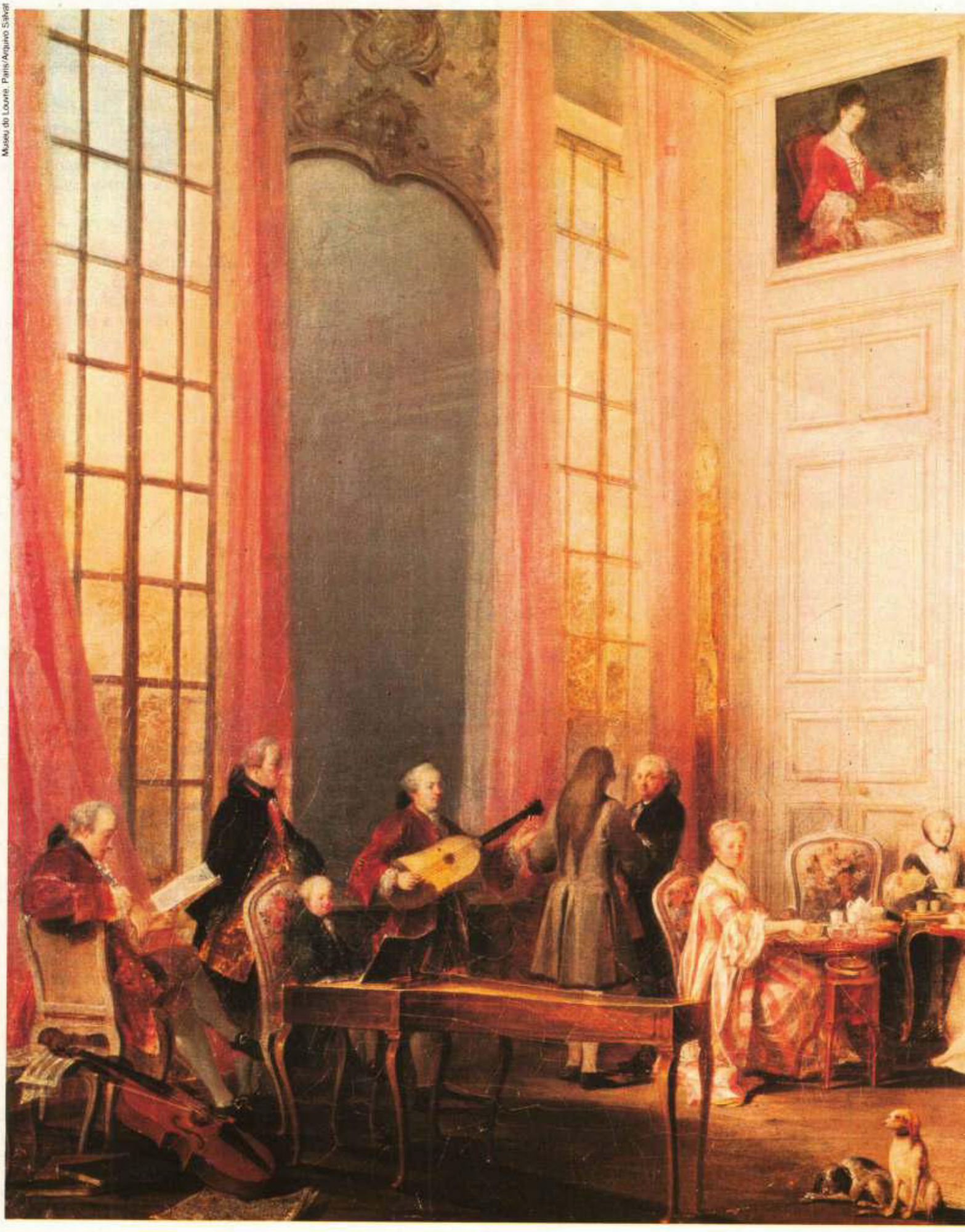
Saíram de Salzburgo a 9 de junho de 1763. E, embora o destino final fossem as duas grandes capitais, Leopold aproveitou a passagem por todas as cidades importantes para dar concertos. Até nas pequenas povoações onde pernoitavam, Wolfgang costumava tocar órgão nas igrejas.

Na realidade, o pai de Mozart tinha pensado em todos os pormenores da excursão e revelou-se um *manager* ou um *public-relations-man* digno da melhor escola dos nossos dias: a primeira coisa que fazia ao chegar a uma cidade era inserir uma nota num jornal local que punha nas nuvens as duas «maravilhas» que acabavam de chegar; em seguida, passeava os filhos pelos lugares mais concorridos, para que todos pudessem ver à vontade os dois prodígios; não se esquecia, por exemplo, de obter cartas de apresentação para músicos e personagens importantes e nem sequer descurava o pormenor de se instalar na melhor pousada ou hotel da cidade, por razões de prestígio.

A primeira cidade importante onde fizeram escala foi Munique, onde chegaram em 12 de junho. Wolfgang deu o primeiro concerto no dia seguinte, no Palácio de Nymphenburg, perante o príncipe eleitor e a nobreza; seguiram-se outros, em que umas vezes tocava Wolfgang, outras Nannerl, e outras, ainda, ambos. E não receberam só louvores: o príncipe deu-lhes 100 gulden e o conde Clemente da Baviera, em cujo palácio tocaram também várias vezes, 75 gulden.

Em 22 de junho, saíram de Munique para Augsburgo, a cidade natal de Leopold, onde deram três concertos públicos. Aqui Leopold fez também a sua habitual campanha publicitária: publicou num jornal local um «aviso» anônimo em que transcrevia uma crônica «que aparecera em Viena e que um bom amigo lhe tinha enviado». Esta crônica é importante, pois, graças a ela, sabemos em que consistiam os concertos das duas crianças: «Uma menina de 11 anos, que toca, ao cravo ou ao piano, as sonatas e concertos mais difíceis dos maiores compositores, da forma mais pura e com uma facilidade inacreditável. Mas isto não é nada, comparado com a surpresa de ver um rapazinho de 6 anos, sentado ao piano tocando sonatas, trios e concertos; mais assombroso ainda é ouvi-lo improvisar, criando da sua cabeça obras de uma perfeita construção e do melhor gosto.» Em seguida, fala de um «número» que costumavam fazer sempre e deixava estupefatos os que o ouviam e viam: o pequeno Mozart cobria o teclado com um pano que o impedia de ver as teclas e tocava assim «com a mesma facilidade e perfeição como se as estivesse a ver». Também refere os seus dons de violinista, etc. Em Augsburgo, compraram um clavicórdio de viagem, que lhes foi muito útil. Em 6 de julho, deixaram esta cidade, chegando poucas horas depois à cidade vizinha de Ulm, onde Wolfgang tocou no imponente órgão da catedral, com os seus três teclados manuais, pedaleira e 45 registros.

Continuaram a viagem por várias cidades menos importantes ou residências de verão de nobres, diante



Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

O êxito alcançado pelos irmãos Mozart junto da nobreza francesa abriu-lhes as portas da corte de Versalhes, onde tocaram várias vezes para Luís XV. À esquerda: o pequeno Mozart tocando piano durante uma reunião em casa do conde de Conti.

Foi o barão Melchior von Grimm (à direita, segundo um retrato de Carmontelle), amigo de Diderot e de Rousseau, paladino da ópera italiana na sua pátria adotiva, França, e um dos intelectuais mais influentes, que introduziu a família Mozart na alta sociedade parisiense.

dos quais se exibiram: entre eles, o eleitor palatino Carl Theodor, de Mannheim, cuja orquestra ouviram e da qual Leopold disse que era, «sem discussão, a melhor da Alemanha». Este encontro com a famosa orquestra que tanto contribuíra para o nascimento do classicismo e da música moderna, deixou uma recordação indelével em Mozart. Mais tarde, voltaria outras vezes a Mannheim, embora a sorte nem sempre lhe sorrisse nesta cidade. Prosseguiram por Mogúncia, Frankfurt, outra vez Mogúncia, Coblenza e Aix-la-Chapelle, onde tocaram para a princesa Anna Amalia, da Prússia, que lhes pagou só com beijos, como Leopold escreve, irritado: «Se os beijos que deu aos meus filhos, sobretudo ao maestro Wolfgang, fossem luíses de ouro, estaríamos ricos.» Finalmente, depois de atravessarem a Bélgica, chegaram a 18 de novembro ao primeiro alvo da sua viagem: Paris.

Ali, entraram imediatamente em contato com vários residentes alemães, o principal dos quais, pelo extraordinário interesse que por eles mostrou, foi o barão Melchior von Grimm (1723-1807). Este intelectual e poeta tinha ido a Paris em 1748 com o séquito do conde Friesen e havia-se radicado na capital francesa, tendo chegado a ser um dos seus intelectuais mais influentes. Livre-pensador, plenamente identificado com os ideais do iluminismo, era íntimo de Diderot, Voltaire e outros enciclopedistas. Foi um dos redatores da *Encyclopédie* e chegou a ser diretor da prestigiosa *Correspondance littéraire*.

Grimm interessou-se vivamente pelos Mozart: fez uma autêntica campanha de propaganda e promoção entre a intelectualidade e nobreza parisienses, tratou da organização de concertos, etc. Leopold confessava, com razão, que deviam tudo a Grimm, que, em 11 de dezembro, publicou, na sua *Correspondance littéraire*, um grande artigo sobre os Mozart em que, falando das composições do menino-prodígio, chegou a dizer, entre outros elogios extraordinários: «O mestre de capela mais competente não pode ter um conhecimento de harmonia e de modulação tão profundo como ele.»

Os concertos sucederam-se com enorme êxito, quer artístico quer financeiro. A notícia dos meninos-prodígios não tardou a chegar à corte e os Mozart tiveram de ir a Versalhes, onde tocaram diversas vezes diante de Luís XV e participaram em recepções, banquetes e outros atos, de que Nannerl refere pormenores interessantes no seu diário. Após duas semanas na corte, voltaram a Paris, onde permaneceram ainda durante quatro meses.

Mozart publicou em Paris dois pares de sonatas de cravo, que foram as primeiras obras que imprimiu. As duas primeiras, K. 6 e 7, op. 1, apareceram nos princípios de 1764 e são dedicadas à princesa Vitória, segunda filha do rei de França; as segundas, K. 8 e 9, op. 2, datam de cerca de dois meses mais tarde e são dedicadas à condessa de Tessé, dama de honor da delfina. Em ambas figurava como autor *«J. C. Wolfgang Mozart, de Salzbourg, agé de sept ans»* e ambas têm o título de *Sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon.*

Este fato assombroso, único na história não só da música mas também de todas as outras manifestações do espírito — uma criança de 7 anos que já *publica* as suas primeiras criações artísticas —, é tão supreendente, tão invulgar, que merece bem um comentário.

Leopold Mozart foi acusado de ter, de certo modo, feito «negócio» com o gênio do filho, impedindo-o de gozar uma infância despreocupada e feliz, como a das crianças normais. Mas, na realidade, Mozart foi tudo menos uma criança normal. O fato de publicar umas sonatas quando tinha apenas 7 anos é a melhor prova disso. Segundo um certo ponto de vista, Leopold talvez tivesse razão ao sentir-se obrigado, por uma responsabilidade quase divina, a dar a conhecer ao mundo o «milagre» que Deus tinha posto nas suas mãos e a contribuir, da melhor maneira possível, para o seu desenvolvimento. Mais: tudo leva a crer que o pequeno Wolfgang — «o maestro Wolfgang», como o pai lhe chama repetidas vezes nas suas cartas e no seu diário — sentia tanto a música, vivia-a tão intimamente, que não só não sentia a falta dos jogos e da vida das outras crianças da sua idade, como o seu próprio mundo interior, era completamente feliz. Se a vida lhe foi adversa nos anos seguintes, isso deveu-se a fatores totalmente imprevisíveis naquela altura.

Londres

Em 10 de abril de 1764 saíram de Paris em direção a Londres, onde chegaram a 23 do mesmo mês. Ao contrário do que lhes acontecera em Paris, o contato com o palácio real foi imediato na capital britânica. O rei Jorge III (1738-1820) e sua mulher, Sophie Charlotte (1744-1818), eram grandes apreciadores de música ou, mais precisamente, autênticos entendidos: o primeiro assistia com regularidade a concertos que hoje classificaríamos de especializados, como os Concerts of Ancient Music, e a rainha cantava muito bem, tocava cravo e ia à ópera pelo menos uma vez por semana. Não é, pois, de estranhar que manifestassem imediatamente desejo de ouvir tão jovens intérpretes. A primeira atuação de Wolfgang e Nannerl no Palácio de Buckingham realizou-se em 27 de abril e durou das 6 às 9 da noite. Nem nesta nem nas que se seguiram fizeram as exibições habituais, tendo a sua interpretação sido muito mais séria e original. Não era em vão que se tratava de dois soberanos profundamente conhecedores de música.

O rei chegou a submeter Wolfgang a um autêntico exame: fê-lo tocar à primeira vista obras difíceis de Händel — que continuava a ser o músico nacional inglês — e de outros autores e deu-lhe um «baixo» do referido Händel para que sobre ele improvisasse uma melodia, a qual, segundo o testemunho de Leopold Mozart, «saiu belíssima», porque «o que Wolfgang sabia quando saímos de Salzburgo era uma mera sombra comparado com o que sabe agora». Os soberanos

Arquivo Salvat

Na primavera de 1764, a família Mozart abandonou Paris para se dirigir a Londres (à direita, vista da cidade por Il Canaletto). A visita à capital britânica saldou-se por um êxito sem igual. Nela, além de conseguir fama e dinheiro, o pequeno Wolfgang teve o primeiro contato com a ópera italiana e com a obra de Händel. Contudo, o mais importante foi o encontro com Johann Christian Bach, o filho mais novo do Kantor *de S. Tomás de Leipzig, cuja influência sobre Mozart foi longa e duradoura.*

deram aos Mozart a avultada soma de 26 guinéus por cada uma das suas atuações.

Este dado é fundamental para avaliar, estas viagens e o modo de vida a que Leopold submeteu o filho.

Também os músicos mais entendidos da capital londrina impuseram ao muito jovem «maestro» as mais difíceis provas técnicas, das quais saiu triunfante, o que deu motivo a que o filósofo Daines Barrington (1728-1800) fizesse um minucioso exame científico a Mozart, a fim de tentar esclarecer o mistério daquele gênio inconcebivelmente precoce e fora do vulgar. Expôs mais tarde o resultado do seu trabalho à Royal Society.

Leopold não descurava os seus processos habituais de «promoção». Entre eles, os passeios pelos lugares mais concorridos. Num desses passeios, teve o melhor prêmio que poderia desejar. Em Saint James Park, cruzaram-se com a carruagem real. E eis como Leopold descreve a cena: «O rei e a rainha vinham na sua carruagem e, embora estivéssemos com trajes diferentes dos que tínhamos usado para ir ao palácio, reconheceram-nos e não só nos saudaram como o rei abriu a janela, pôs a cabeça de fora e, com o chapéu e as mãos, cumprimentou-nos cordialmente, sobretudo ao maestro Wolfgang.»

Também publicou notas na imprensa. Eis uma já do últimos tempos da sua estada na capital:

«A todos os que amam as ciências:

O maior prodígio de que a Europa e também natureza humana se podem orgulhar é, sem dúvida, menino Wolfgang Amadeus Mozart: um menino de anos que, com toda a justiça, despertou a admiração não só dos homens mais eminentes mas também dos maiores músicos da Europa. É difícil dizer o que é mais admirável, se a sua execução no cravo e a sua leitura à primeira vista ou se a sua própria imaginação *(Caprice)*, fantasia e composições para todos os instrumentos. Vendo-se obrigado, por desejo de várias senhoras e cavalheiros, a adiar por pouco tempo a sua partida de Inglaterra, o pai deste milagre proporciona a oportunidade de ouvirem este pequeno compositor e sua irmã, cujo conhecimento da música não necessita de elogios. Atuam diariamente das 12 às 3, na Grande Sala de Swan and Hoop, em Cornhill. Entrada: 2 xelins e 6 dinheiros por pessoa.

Os dois meninos tocarão também juntos, a quatro mãos, no mesmo cravo e cobrirão o teclado com um pano para tocarem sem ver as teclas.»

Wolfgang tinha 9 anos feitos quando este anúncio foi

Em cima: retrato de Mozart pintado por Pietro Antonio Lorenzoni em Salzburgo, cerca de 1763. O traje de gala que o pequeno Wolfgang enverga, sem dúvida presente da imperatriz Maria Teresa após a sua atuação no Palácio de Schönbrunn em 1762, torna patente no retrato uma espécie de contradição entre o rosto infantil e a rígida pompa da corte.

publicado, mas Leopold continuava a utilizar a tática de lhe retirar anos para conseguir efeitos mais seguros.

Os Mozart assistiram também a numerosos concertos e representações da ópera italiana, que passava, então, por um período de grande brilho. Segundo parece, foi esta a primeira vez que Wolfgang presenciou um espetáculo de ópera. Aí ouviu alguns dos mais famosos cantores da época, entre os quais a admirável Giulia Frasi, assim como os instrumentistas mais qualificados. Entre os compositores com quem Wolfgang travou relações de amizade cita-se Johann Christian Bach (1735-1782), o filho mais novo do imortal *Kantor* de S. Tomás de Leipzig, cuja influência sobre Mozart foi profunda e duradoura. Carl Friedrich Abel (1723-1787), outro músico alemão estabelecido em Londres, influenciou também muito Mozart.

Em resumo, a visita a Londres foi um êxito sem igual em todos os sentidos: fama, dinheiro e, acima de tudo, formação para o jovem Wolfgang que, além disso, se dedicou ainda intensamente à composição. Entre as obras compostas em Londres, apontam-se, em primeiro lugar, as *Six sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon ou flûte traversière*, op. 3, dedicadas à rainha Charlotte e «*composées par J. C. Wolfgang Mozart, agé de huit ans*», que devem ter sido escritas no outono de 1764, uma vez que, numa carta datada de 27 de novembro, Leopold diz que a sua edição estava, então, em curso. Mozart deu em Londres um duplo passo em frente na sua vida de compositor. Nos fins de 1764 ou princípios de 1765, compôs as primeiras sinfonias (K. 16 e 17, e, provavelmente, mais alguma que se terá perdido), logo estreadas no concerto de 15 de fevereiro de 1765 e, um pouco mais tarde, as suas primeiras obras vocais: o moteto a quatro vozes *a capella God is our Refuge*, K. 20, e a ária para tenor *Va del furor portata*, K. 21, sobre texto de Metastásio. Fez também um arranjo de três sonatas de cravo de Johann Christian Bach, convertendo-as em concertos de piano, dois violinos e baixo (K. 21-*b*).

O regresso a casa

Finalmente, depois de quinze meses triunfais em Londres, a família Mozart embarcou, em 1 de agosto de 1765, em Dover, de regresso a casa; fizeram, no entanto, numerosas, e às vezes prolongadas, paragens no caminho.

Primeiro, permaneceram vários meses nos Países Baixos, tocando para a nobreza e dando concertos públicos nas principais cidades: Lille, Gand e Antuérpia. A 10 de setembro, chegaram a Haia, onde Wolfgang tocou na presença da princesa Nassau-Weilburg, a quem dedicou as *Six sonates pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon... «par J. C. Wolfgang Mozart, agé de neuf ans»*, que publicou naquela cidade em fevereiro de 1766 e das quais apareceria uma nova edição poucos meses mais tarde em Paris, com a nota curiosa de que «*ces pièces peuvent s'exécuter sur la harpe*».

Entre as composições escritas nos Países Baixos, salientam-se o *Galimathias Musicum*, K. 32, composto, segundo parece, para uma celebração na corte e que é a primeira obra orquestral de Mozart (cravo, dois violinos, violeta, dois oboés, duas trompas, fagote e contrabaixo). Em meados de maio de 1766, chegaram novamente a Paris. Infelizmente, o diário de viagem que Leopold ia escrevendo e que até aqui nos serviu, juntamente com outras fontes, para reconstruir estes meses fundamentais para o desenvolvimento da personalidade de Mozart, só nos dá poucos pormenores desta segunda estada na capital francesa. Em contrapartida, conserva-se um relato escrito por Grimm sobre a impressão que Mozart lhe causou e a outras pessoas que o tinham conhecido durante a viagem anterior. Segundo ele, os progressos de Mozart naqueles escassos meses eram «prodigiosos» e as suas sinfonias foram muito apreciadas em Paris. Diz-nos também que, desta vez, Mozart foi submetido «às mais duras provas» técnicas, saindo triunfante de todas elas.

Por fim, em 9 de julho de 1766, deixaram Paris e dirigiram-se a Dijon, Lyon — onde permaneceram um mês inteiro —, Genebra — onde Mozart conheceu André Grétry (1742-1813) —, Lausanne, Berna, Zurique, Augsburgo e Munique. A 22 ou 30 de novembro de 1766 chegaram, enfim, a Salzburgo. □

Capítulo 29

Música orquestral

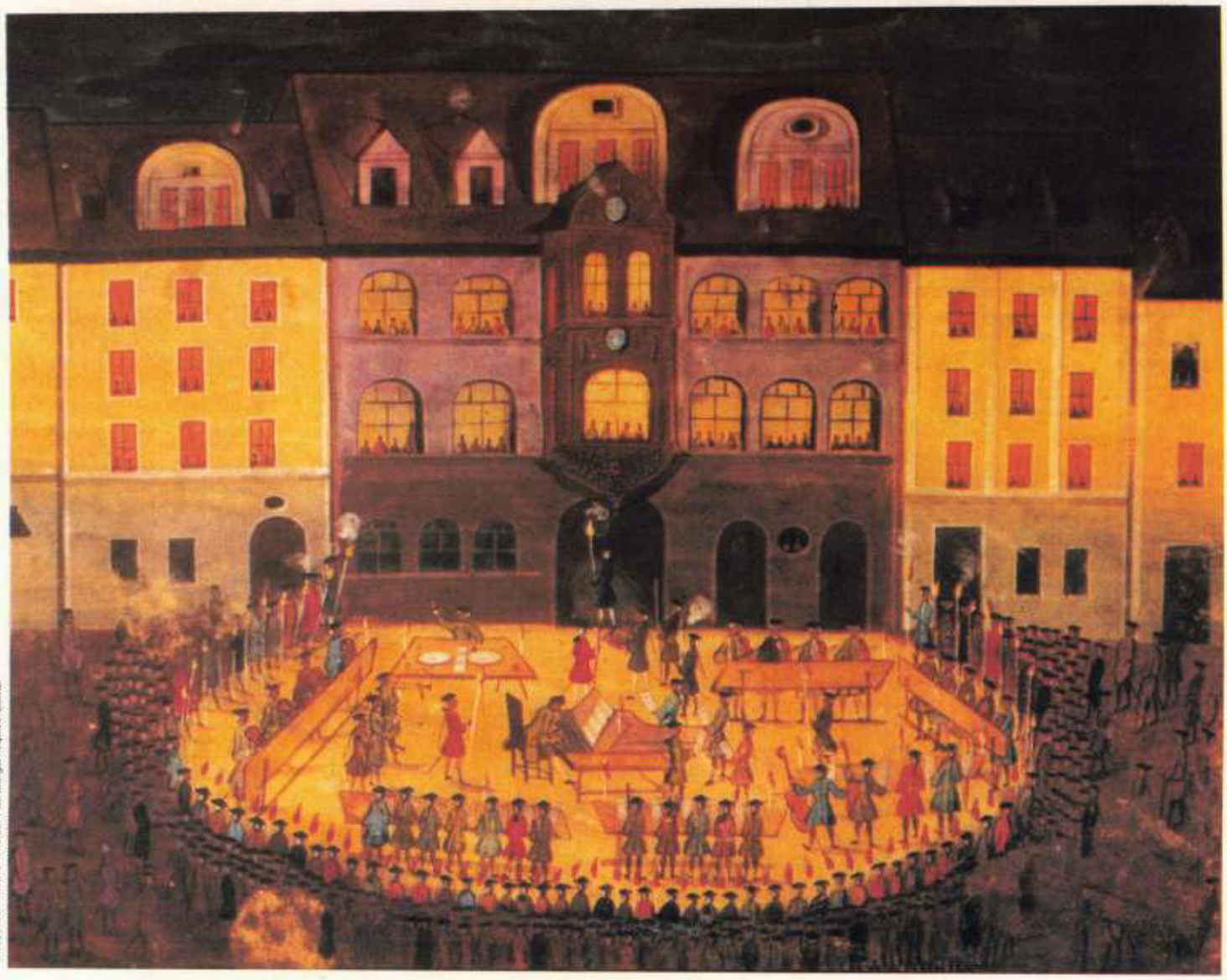
Escreveu-se tanto acerca de Mozart que, por vezes, não é fácil distinguir as vozes dos ecos. Entre estes, há alguns que repetem com obstinada teimosia a irritante opinião de que, na música de Mozart, germinam já sentimentos, formas e expressões românticas e chegam até a caracterizá-las com todo o tipo de expressões, qual delas a mais enfática. Nas referências dos que proclamam a evidência dos traços pré-românticos de Mozart, ocupa um lugar de destaque a música instrumental — quer as sinfonias quer os concertos de solista e orquestra, sobretudo os de piano; e, de um modo especial, salientam-se algumas obras desse género — a sinfonia n.º 40, K. 550, ou o concerto n.º 20, K. 466, por exemplo — portadoras, ao que parece irremediavelmente, de um sambenito de arrebatado romantismo, a que Mozart foi alheio.

Naturalmente, não podemos negar que certas passagens da sua música parecem transmitir-nos um halo trágico, veemente, jubiloso ou de qualquer outro tipo, consoante as ocasiões. Mas isto também acontece quando ouvimos certos coros de Bach ou determinados motetos de Victoria, sem que, por esse fato, tenhamos de lhes atribuir qualquer romantismo. Trata-se apenas do poder sugestivo da música quando esta junta à sua função própria essa inefável incitação emotiva que o gênio lhe confere ou, por outras palavras, quando se reveste verdadeiramente dessa suprema dimensão que a torna precisamente «clássica», isto é, viva e atuante para além do tempo.

O pretenso «romantismo» de Mozart

Só podemos aceitar o adjetivo «romântico» para a obra de Mozart se nos ativermos a um critério superficial de peripécia vital e, mesmo assim, com um caráter totalmente vago e generalizador, do mesmo modo que podemos considerar o gosto «romântico» de Machaut, Gesualdo ou Cage. Mas nem pela época em que viveu nem pelas presumíveis marcas da sua personalida-

Entre as obras orquestrais de Mozart, merecem especial atenção os concertos de instrumento solista e orquestra, de que escreveu mais de quarenta, e as sinfonias, que se elevam a cerca de cinqüenta, embora algumas se tenham perdido. Também não podemos esquecer o grande número de serenatas, divertimentos, marchas e contradanças que compôs. Embaixo: orquestra do Collegium Musicum de Iena em meados do século XVIII.



Museu de Artes e Ofícios, Hamburgo/Arquivo Salvat

Os concertos de piano e orquestra de Mozart — representado à esquerda quando tinha 14 anos — foram considerados por muitos especialistas, assim como algumas das suas sinfonias, como obras que anunciavam o movimento romântico, a que Mozart foi totalmente alheio. A sua música não foi influenciada pelos contratempos, humilhações e dificuldades económicas que sofreu, nem sequer pelas frustrações e incompreensões de que o seu génio foi alvo. Mozart pensava que a música devia continuar a ser, acima de tudo, simplesmente música.

de na sua obra podemos atribuir a Mozart quaisquer ligações, antecipações ou semelhanças conscientes com o romantismo. E poucas coisas o confirmam tão claramente como a permanente disparidade entre a vida e a obra, aspectos inseparáveis do ser romântico. Revendo a sua biografia, quando, nos momentos mais aziagos, poderíamos esperar encontrar uma música atormentada que, pelo menos nas entrelinhas, fosse um testemunho do seu abatimento, é mais provável que se nos deparem páginas radiosas e cheias de graça. Até em composições dotadas de uma óbvia unidade formal, não são raras as passagens muito contraditórias quanto a essa suposta manifestação anímica que, na maioria das vezes, não é senão a projeção do próprio ouvinte sobre aquilo que ouve.

Como recapitulação do que dissemos atrás, lembremos que a ópera *D. João*, que contém algumas das páginas mais tristes que Mozart escreveu, é contemporânea de uma partitura tão delicada e alegre como a *Pequena Serenata Noturna*. A esse respeito, talvez seja útil meditarmos nas palavras do teólogo Karl Barth, que afirma que Mozart não foi influenciado, nem direta nem indiretamente, quer pela natureza do seu ambiente quer pela história, a literatura, a filosofia ou a literatura da sua época. Não tinha qualquer doutrina a formular; não existe uma metafísica de Mozart. Procurou simplesmente, e encontrou, a maneira de fazer música, e é essa, precisamente, a sua grandeza. O próprio Mozart dizia, e não em vão, que a música deve continuar a ser sempre música, acima das paixões, desgraças ou sorte.

É essa a chave; não se pode falar de Mozart, da sua obra, de qualquer das suas obras, sem que a evidência da sua inquietante perfeição deixe de nos rondar. E, é claro, podemos sentir-nos atraídos pela sua explicação romântica, pela chantagem sentimental da sua infância explorada, do seu génio tantas vezes desprezado, da sua miséria económica, da sua anódina vida conjugal, das humilhações constantes, das suas reiteradas frustrações e dos mil e um padecimentos da sua torturada biografia. Mas tal não acontece, porque aí está a sua música, esse prodígio de sensibilidade que a partitura nunca desmente, esse equilíbrio assombroso entre elementos e estruturas que nos faz sentir a presença do génio e da sua obra, talvez a expressão mais pura e livre alcançada pela música do seu tempo, milagre de perfeição perante o qual a mera exegese literária apenas pode reconhecer a sua incapacidade de o explicar.

Uma extensa obra orquestral

Nas mãos de Mozart, a orquestra converteu-se num instrumento ao mesmo tempo sutil e formidável, em cujo aperfeiçoamento e desenvolvimento exerceu a mais descisiva influência. Mozart deixou marcas indeléveis do seu génio em dois aspectos principais da música orquestral: as sinfonias e os concertos de instrumento solista e orquestra. Se, no primeiro destes géneros, as suas proezas têm de partilhar a glória (embora por vias diferentes) com as de

Haydn, no segundo, e especialmente nos concertos de piano, cabe-lhe o mérito indiscutível de os ter elevado ao mais alto nível de expressão sinfônica.

Na produção de Mozart há que salientar, além de uma série de fatores só explicáveis pela variedade de facetas da personalidade do músico, a sua diversidade de formas, processos e intenções. Segundo a idade, a experiência e as circunstâncias, Mozart atravessou diferentes períodos e, em certas ocasiões, pareceu até deleitar-se em salpicar de traços de um determinado estilo obras de temperamento aparentemente distinto.

Como poderemos comprovar mais adiante, é um erro grave considerar Mozart e a sua obra, quer sinfônica quer não, sob um ponto de vista mais ou menos intermédio ou generalizador. Tal como é néscio alimentar uma visão idealizada da vida e de caráter do salzburguês, ocultando a sua faceta soberba, os seus petulantes arrebatamentos, a sua atração pelas saias ou a sua fervorosa filiação maçônica. Se, em vez do herói, do mártir, soubermos ver o homem, talvez entendamos melhor a sua música.

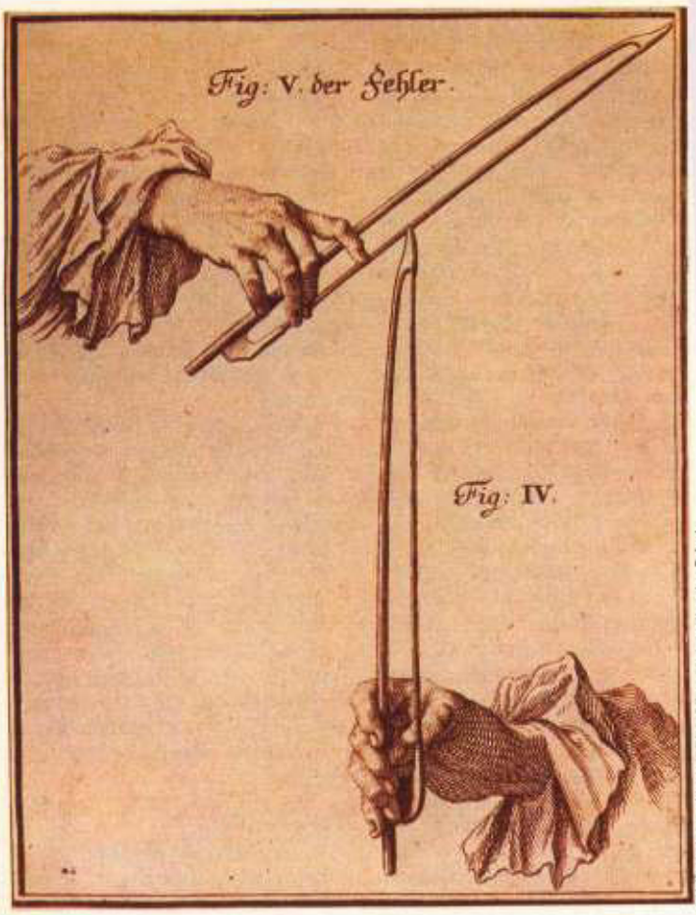
A música da segunda metade do século XVIII, de que Mozart foi um dos principais impulsionadores, evoluiu principalmente em volta do trabalho instrumental, do qual a sinfonia foi o meio que sofreu maior desenvolvimento. Na produção sinfônica do classicismo refletiram-se sucessivamente todas as transformações formais e estilísticas que, originárias da última estética barroca, irão fecundar o trabalho dos músicos românticos.

Mozart escreveu, no total, cerca de cinqüenta verdadeiras sinfonias e andamentos de tipo sinfônico e aproximadamente quarenta concertos, dos quais mais da metade são de piano e orquestra, cinco de violino, quatro de trompa e os restantes de outros instrumentos solistas, isolados ou em grupo. A estes devemos ainda acrescentar as suas numerosas contradanças, serenatas, marchas e uma longa série de obras orquestrais das mais variadas estruturas e proporções. Por último, há que incluir também a música utilizada como abertura das suas óperas, que tão freqüentemente constituía uma obra com personalidade própria e independente, como é o caso das sinfonias n.º 26 e n.º 32, K. 184 e K. 318, e que foram adaptadas às óperas *Thamos, Rei do Egito*, e *Zaide*, respectivamente. O mesmo acontece com os divertimentos K. 136-138, que, tendo sido originalmente concebidos como quartetos de cordas, iriam servir a Mozart, caso lhe fossem pedidas sinfonias quando da sua última viagem a Itália, durante a qual não se queria distrair da composição da ópera *Lucio Silla*. Bastava juntar-lhes as partes para instrumentos de sopro — segundo a ocasião e as possibilidades — para que se convertessem em sinfonias; aliás, estas peças são conhecidas por *Sinfonias de Salzburgo*.

Da música de câmara à música sinfônica

Na verdade, para os compositores da época de Mozart, havia pouca diferença ou até nenhuma entre música sinfônica e música de câmara, pois estes conceitos foram-se desenvolvendo e individualizando muito lentamente e como conseqüência da progressiva independência que os músicos foram adquirindo. À medida que a música culta começava a deixar de ser patrimônio praticamente exclusivo de um reduzido número de poderosos e se verificava a sua transferência da mansão palaciana — a câmara — para as salas públicas de concertos, a sonoridade do conjunto e dos instrumentos teve de ser ampliada. Ao mesmo tempo, houve que a definir mais, pois era necessário um som mais robusto e suficientemente preciso para evitar um tumulto confuso. Isto esclarece-nos bastante acerca da consolidação e do desenvolvimento da composição da orquestra, da necessidade de modificar o desenho dos arcos e da maneira de tocar violino ou do inevitável êxito do pianoforte, baseado na sua capacidade específica para as gradações dinâmicas.

Com a sua atitude pessoal perante o patrão Colloredo e a sociedade vienense, Mozart evidencia o momento mais crítico dessa mudança



Museu Livre Bibliográfico Musical Biblioteca/Arquivo Salvat

Em cima: modo de empunhar o arco, segundo uma ilustração do Ensaio de Um Método Fundamental do Violino, *obra pedagógica escrita por Leopold Mozart em 1756, em cuja capa publicou o seu próprio retrato (embaixo).*

Museu Cívico Bibliográfico Musical Biblioteca/Arquivo Salvat

que acabamos de referir. No fundo, e apesar de se tratar de um marco decisivo na história da música, é muito mais do que uma questão estritamente musical. Na sua base, encontra-se o ocaso de uma maneira de conceber o mundo, o homem, a arte e as relações entre eles. Todo o emaranhado do *Ancien Régime*, com a sua sequela de absolutismo e monopólio cultural, tenderá, durante esse século iluminado, racionalista e burguês, a ser substituído por um sistema que permitisse uma maior participação da classe média na vida pública e, por conseguinte, na cultura e na música. Se as óperas mais significativas de Mozart são um magnífico exemplo disso, a sua música de orquestra não o é menos. Ao longo da sua vida, poderemos verificar como a música de orquestra foi, primeiro, concebida em função da aristocracia que servia (encomendas, concertos na corte, etc.); em seguida, em função do público da alta burguesia, que, por meio do pagamento do seu ingresso, determina o êxito ou o insucesso de um concerto; até que, finalmente, e ao que se afigura desiludido pela indiferença de uns e de outros, parece compor só para si mesmo.

Contudo, este último aspecto talvez não seja mais do que uma aparência: por mais insólito que possa parecer, dito desta maneira, Mozart, foi, durante toda a vida, um músico de ocasião. Bem diferentemente do que aconteceu com os músicos posteriores da época romântica, as obras que saíam da sua pena eram quase sempre fruto de encargos específicos, que, por vezes, estabeleciam determinadas exigências ou, pelo contrário, impunham certas renúncias. Noutros casos, a sua música destinava-se a um intérprete ou a uma orquestra em particular, cujas capacidades e deficiências tinham de ser tomadas em consideração. Podia mesmo tratar-se de agradar a um certo público, aristocrata ou burguês, cujos limites de tolerância convinha não ultrapassar. E, para grande perplexidade nossa, sempre à pressa, produzindo a música mais admirável em lapsos de tempo incrivelmente curtos.

A música orquestral de Mozart, especialmente as suas sinfonias e concertos, representa a maturidade definitiva de um longo processo iniciado no princípio do século pelos músicos italianos, a cujas experiências acrescenta as dos alemães e franceses que apreendeu durante as viagens feitas na infância. Por fim, Mozart criou um estilo, mais do que vienense, inconfundivelmente mozartiano quanto à sua posterior projeção universal.

A imaginação de Mozart é não só temática ou estrutural, mas também tímbrica, ao passo que as idéias musicais nascem na sua mente com um perfil instrumental próprio e específico. Este sentido profundo da individualidade e personalidade do colorido instrumental implica um importantíssimo avanço na música orquestral, de que as gerações românticas tirarão o máximo proveito.

Estrutura da orquestra clássica

Durante o século XVIII, a distribuição habitual dos instrumentos de cordas no conjunto orquestral fazia-se em três linhas: primeiros-violinos, segundos-violinos e os restantes (violetas e violoncelos) na linha do baixo; por vezes, um contrabaixo duplicava esta última a uma oitava mais grave. Sobre este esquema, dois oboés e duas trompas costumavam ter uma missão «de enchimento», em regra destinada a completar as harmonias que antes estavam a cargo do cravo na sua função de baixo contínuo, cada vez menos utilizado à medida que o século avançava. Era esta a constituição da orquestra-tipo em meados do século XVIII; com freqüência, eram incorporadas uma ou duas flautas, que podiam substituir a parte do oboé, e um fagote que dobrava a linha do baixo. Só mais tarde se lhes juntou o clarinete; as trombetas e os timbales aparecem por vezes, mais para realçar efeitos de solenidade e brilho do que para assumir partes verdadeiramente «musicais», dadas as suas reduzidas possibilidades, que, no caso das trombetas, estavam limitadas à série de harmônicos naturais, pois ainda não dispunham de pistões nem de válvulas.

Centrada, pois, no núcleo de instrumentos de arco, a orquestra típica do período clássico raramente ultrapassava os vinte e cinco ou trinta executantes. Isto deve-nos levar a refletir sobre a música escrita nessas condições. A linha melódica e o efeito tímbrico de um clarinete ou de uma flauta distinguem-se perfeitamente de dez ou doze violinos, mas, perante quarenta, ficam inaudíveis e o efeito de conjunto é distorcido.

À medida que Mozart ia amadurecendo, desenvolvia-se a sua capacidade de organizar as idéias musicais e o material temático, por meio de uma trama orquestral cada vez mais rica e ágil. Em breve, retirou às violetas a sua função de suporte grave para lhes conferir incumbências de maior interesse melódico e contrapontístico; por sua vez, o baixo apareceu com freqüência desdobrado em oitavas e o uso do *pizzicato* e dos *divisi*, bem como o emprego de surdinas, enriqueceram sobremaneira as qualidades expressivas do conjunto de cordas como elemento básico.

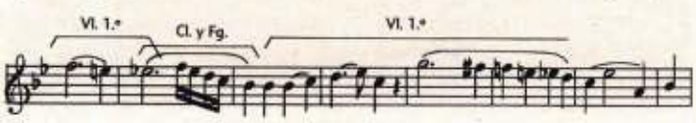
Enquanto os compositores da escola de Mannheim se esforçaram em substituir o baixo contínuo por uma nova disposição orquestral e em explorar a dinâmica e os

Museu Cívico. Apolo/Salmer

Nas suas primeiras sinfonias (1764-1767), a que o quadro de Bernardo Bellotto (1720-1780), intitulado Capricho com Restos de Um Arco Romano, *serve de ilustração, Wolfgang Amadeus Mozart utilizou a forma italiana em três andamentos forma que foi paulatinamente abandonada nos anos posteriores, e usou o contraste entre o* forte *e o* piano.

contrastes sonoros, coube aos músicos vienenses, e em especial a Mozart, superar o esquema inicial da orquestra sinfônica. Com efeito, potenciaram a participação das trompas, oboés, flautas, e posteriormente do clarinete, de forma a recuperar o equilíbrio entre os volumes sonoros dos instrumentos de sopro e os de cordas.

Por outro lado, convém salientar a gradual caracterização das idéias temáticas associadas a determinados timbres instrumentais; ao fazê-lo, Mozart já não valorizava só a capacidade técnica de um instrumento para produzir um certo som, do ponto de vista da sua altura ou densidade, mas também a sua identidade expressiva, a sua individualização tímbrica e as suas possibilidades combinatórias de semelhança ou contraste. Um excelente exemplo disto é a sinfonia em sol menor, K. 550, em cujo *allegro* inicial a prótase do segundo tema nos é apresentada alternando entre o primeiro-violino, por um lado, e os clarinetes e fagotes, à oitava aguda, por outro:



Uma nova sintaxe musical

É também característica de Mozart a superabundância de idéias temáticas que, aos seus contemporâneos, parecia fanfarrona e excessiva. Para além de um instintivo e inato sentido da forma e da simetria, o que constitui um dos seus traços mais «clássicos», os temas musicais mozartianos são, em regra, frases de sentido expressivo completo: a sua extensão e eloqüência superam amplamente o estilo de Haydn, de motivos curtos e fortemente caracterizados, abrindo, assim, um imenso campo de possibilidades à sintaxe musical.

No que respeita à estrutura interna da sua música orquestral, Mozart entendeu melhor do que ninguém a importância fundamental dos contrastes tonais na forma sonata aplicada às obras de orquestra. Fê-lo, assimilando as primeiras experiências de músicos como Giovanni Battista Sammartini ou Johann Stamitz, que resumiu e superou graças ao seu peculiar sentido dramático da harmonização e, muito especialmente, ao seu

característico apego ao cromatismo, em virtude do qual muitas das suas passagens adquirem esse sombrio tom melancólico tão típico de Mozart. O exemplo acima exposto é uma boa prova disso.

Em suma, ao longo da sua extensa produção instrumental, encontramos praticamente todos os registros de Mozart, desde a frivolidade otimista da sua música galante aos momentos da mais densa intimidade. A sua evolução mostra-nos, em todas as suas fases, o percurso admirável da música orquestral, desde os arbitrários conjuntos instrumentais do final do barroco até essa portentosa e sólida ferramenta que chegou a ser a orquestra nos últimos anos do século XVIII, que serviria de plataforma para os mais ambiciosos projetos dos compositores românticos.

Podemos encontrar absolutamente tudo na sua música orquestral, exceto a admiração e o culto da Natureza, tão cara ao seu amigo Haydn e às gerações posteriores. Embora presente em óperas mais «populares» *(O Rapto do Serralho* e *A Flauta Mágica),* não encontramos qualquer alusão a este tema nas suas sinfonias ou concertos. Além disso, não deixa de ser curioso que, nas suas numerosíssimas cartas, não tenha feito praticamente nenhuma referência à Natureza, apesar das suas muitas e longas viagens. Isso não nos deve surpreender demasiado, se tomarmos em consideração que a obra de Mozart não é tanto um fenômeno «natural», mas sim o mais sofisticado produto «cultural» do iluminismo. E há que ter em conta que, segundo a famosa definição do iluminismo dada por Leibniz, a *«Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi»,* ou seja, o oculto exercício aritmético de uma mente que calcula sem o saber. Existem poucos exemplos melhores desse cálculo secreto e incessante do que a música de Mozart, um homem contraditório que fazia as suas contas com o coração.

Sinfonias da juventude

A primeira sinfonia de Mozart, a K. 16, em mi bemol maior, composta no final de 1764, obedece à influência imediata de Johann Christian Bach, que conheceu durante a sua primeira viagem a Londres e com quem teve lições. O estilo desta obra e das imediatamente posteriores é de corte italiano, tanto pela disposição em três andamentos como pelo importante uso dos contrastes entre *forte* e *piano,* tão em voga na altura, ou pelo total predomínio do fator melódico, ao gosto galante. Esta influência e a marca italiana, que na verdade nunca desaparecerão ao longo de toda a vida de Mozart, manter-se-ão ostensivamente até às sinfonias escritas entre 1773 e 1774.

A sinfonia era considerada um gênero independente desde o início do século XVIII. Originalmente, era uma obra orquestral que se interpretava como abertura de uma ópera. A sua forma mais característica articulava-se em três seções ou andamentos, rápido-lento-rápido, e, graças às obras de compositores como Giovanni Battista Sammartini e outros, foi adquirindo rapidamente características próprias e ganhando autonomia. Além disso, serviu de campo de experiência para os contrastes temáticos e de tonalidades, embora, nessa primeira fase da sua evolução, os traços dominantes fossem a suavidade e a graça melódica do estilo italiano.

Em meados do século XVIII, os compositores de Mannheim preocuparam-se em dar maior densidade dramática e formal à sinfonia, melhorando igualmente os meios orquestrais para a sua produção. Foram eles também que desenvolveram e ampliaram o seu âmbito, incluindo um quarto andamento, que, habitualmente, ocupava o terceiro lugar como minueto. Sem retirar qualquer mérito aos músicos de Mannheim, cuja produção Mozart conheceu alguns anos mais tarde mas que não despertou nele um excessivo entusiasmo, também alguns músicos vienenses como Georg Matthias Monn, Georg Christoph Wagenseil ou Florian Leopold Gassmann compuseram, desde muito cedo, sinfonias com minueto em quatro andamentos e não em três, segundo o modelo italiano. Aos já citados merece ser acrescentado Michael Haydn, irmão de Franz Joseph, cujo atraente cromatismo e gosto pelo contraponto imitativo aplicado à forma sonata talvez tenham influído o jovem Mozart e também as suas últimas obras, como, por exemplo, o final da sinfonia *Júpiter,* K. 551.

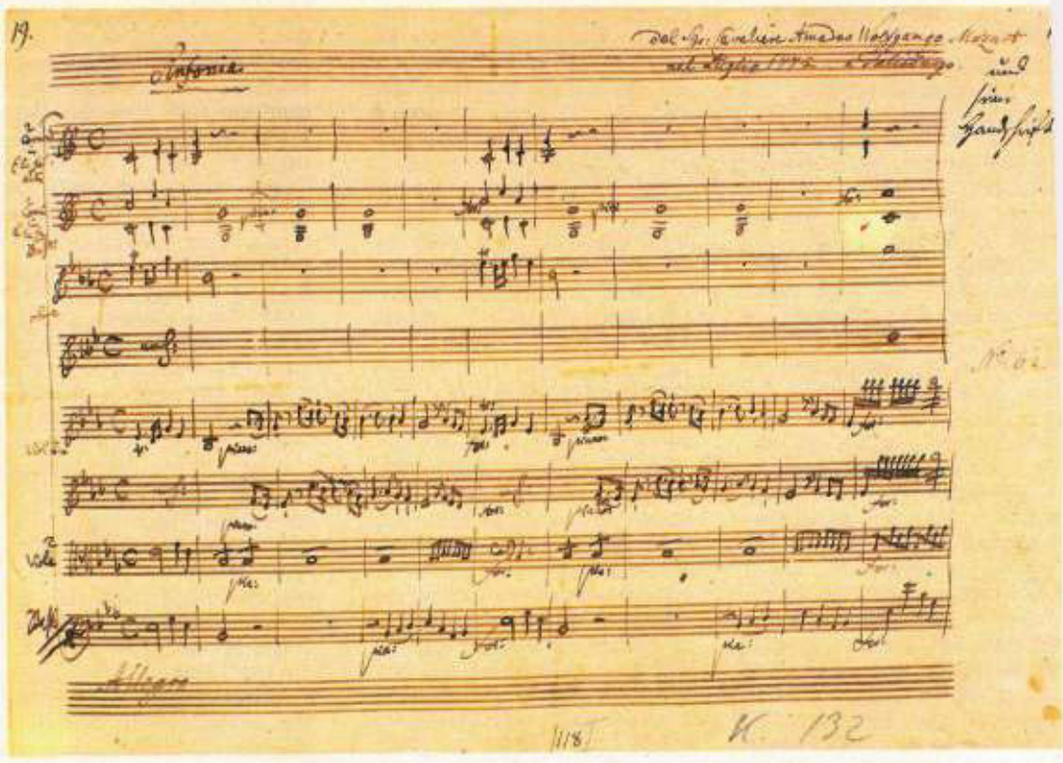
Nessa altura, a sinfonia era, pois, um gênero nascente e titubeante, ainda apegado à sua função anterior de *sinfonia avanti l'opera,* caráter que conservaria durante bastante tempo; todavia, em breve obteria um lugar privilegiado entre os músicos do período clássico, que viram nela o terreno ideal para a organização e experimentação das suas idéias musicais. As formas variadas e diferentes que adotou antes de se identificar com o princípio ordenador da sonata constituem uma boa prova disso.

É sobre este pano de fundo, o mesmo que serviu para Haydn, que se irá produzir a evolução da música orquestral de Mozart. Embora o salzburguês também tivesse composto sinfonias «operísticas» com um só andamento, o seu padrão básico de referência para as primeiras sinfonias foi o da forma italiana já mencionada, no que seguiu o seu amigo e professor Johann Christian Bach. Tal como o deste, o estilo de Mozart é elegante e amável, belo e fluido, com grande profusão de idéias e materiais temáticos, embora sem uma estrutura que lhe permitisse tirar o máximo partido dela.

Em contraste com as sinfonias que Haydn compôs nessa época — de 1760 até aos primeiros anos da década seguinte —, nas de Mozart não se encontram os ritmos excessivamente angulosos e incisivos nem os motivos cerrados e de grande impacto, que este substi-

Após a estada em Viena em 1768, Mozart foi adotando a forma de sinfonia germano-austríaca em quatro andamentos e a sua música libertou-se pouco a pouco da influência italiana. Um dos músicos que mais parece ter impressionado Mozart nestes anos de juventude foi o irmão mais novo de Haydn, Michael (retrato embaixo).

Coleção particular. Salzburgo. Arquivo Scherl

Em 1772, Mozart escreveu sete sinfonias. Nelas, nota-se já da parte do compositor uma certa maturidade e domínio do gênero, em particular nas sinfonias K. 130, em lá maior, e K. 132, em mi bemol maior (à direita, página manuscrita), ambas compostas em Salzburgo.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

tuiu por um discurso melódico mais extenso e elaborado.

Após o seu regresso a Salzburgo e, acima de tudo, durante a sua estada em Viena em 1768, a influência germano-austríaca foi transparecendo em Mozart, alternando com os modos galantes italianistas aprendidos com Johann Christian Bach. A sinfonia em ré maior, K. 48, de dezembro desse ano, é já tipicamente vienense no sentimento e na preocupação por uma textura mais rica e uma orquestração mais completa, que inclui já trombetas e timbales.

A superação das formas italianas

As sinfonias compostas nos anos seguintes, até 1772, oscilam entre a forma italiana de três andamentos e a germano-austríaca de quatro, com um minueto em terceiro lugar. De qualquer modo, as suas obras apresentam cada vez mais amplitude nos desenvolvimentos e uma estrutura mais proporcionada. Produz-se um paulatino afastamento dos modelos iniciais, sobretudo em refinamento e complexidade. Mozart começa a distinguir-se especialmente pela sua mais moderna concepção da orquestração, desdobrando os papéis das violetas e dos baixos e dando autonomia aos instrumentos de sopro. Estes, além da sua função habitual de enchimento harmônico, assumem ocasionalmente responsabilidades melódicas

Salmer

A sinfonia em ré maior, K. 133, de Mozart, escrita no ano de 1772, é uma obra em que predomina o estilo galante de meados do século XVIII, época em que o rococó impôs o gosto pela expressão de sentimentos afetados e preciosistas, com abundância de ornamentação. À direita: Concerto no Palácio, *de Giuseppe Barbaglia.*

le interesse e constituem-se, de outras vezes, em grupo tímbrico característico que se opõe às cordas.

Dá a sensação que a superação por parte de Mozart da linguagem italianizante em favor de outra mais especificamente vienense foi conseguida por meio do conhecido sistema de dois passos em frente e um à retaguarda. Obras como a sinfonia em sol maior, K. 124, e a sinfonia em dó maior, K. 128, ambas do princípio de 1772, oferecem-nos essa dualidade de estilos e tendências em composições praticamente irmãs: a primeira, de cariz mais progressista e mais aberto ao futuro; a segunda, mais convencional. Outras obras desse mesmo ano, como a sinfonia em lá maior, K. 130, apresentam decididamente traços de maturidade: além da pouco habitual orquestração — cordas, duas flautas e quatro trompas —, encontra-se nela um princípio deliberado de unidade entre os quatro andamentos, cada um dos quais se inicia com uma variante de um motivo musical comum.

As sutis modulações de transição da sinfonia em ré maior, K. 133, a sua harmonia cheia de cambiantes cromáticos ou o seu vigoroso andamento inicial representam o ponto culminante de aceitação e integração, no meio vienense, do *estilo galante*, e adquiriram, ao mesmo tempo, na obra da juventude de Mozart, a sua mais feliz expressão internacionalista. Os traços fundamentais do estilo galante na música européia de meados do século XVIII consistiram numa redução dos grandes «efeitos» do barroco, depois de filtrados pela estética do rococó e convertidos em matizes delicados que exprimem amavelmente sentimentos afectados e preciosistas, por meio de formulações moderadas e elegantes. Nessa espécie de miniaturização que o estilo galante trouxe consigo já não apareciam o grande alento e a tensão contínua da melodia do barroco, mas sim a sua fragmentação em breves frases melódicas e motivos repetidos, sempre com uma ornamentação profusa e vistosa.

Nos primeiros anos, a obra orquestral de Mozart desenvolveu-se sobre estas bases estéticas mas, em breve, encontrou vias de as superar. A isso não foram alheias a influência inicial de Johann Christian Bach, a posterior e mais depurada dos compositores de Mannheim e também a atitude estilística de Haydn. Todos eles assumem, em maior ou menor grau, o *Empfindsamer Stil*, ou sentimentalismo, que pressupunha um passo mais à frente do estilo galante, cada vez mais afastado da frivolidade rococó e mais modelado pela filosofia de Rousseau e pelas tendências da nova burguesia. As marcas que caracterizaram o *Empfindsamkeit* são: diversidade e promiscuidade de sentimentos — amiúde expressos numa sucessão rápida —, gosto pelos cambiantes sutis, fraseado breve e freqüentes mudanças nos esquemas rítmicos e dinâmicos. Na sua fase tardia, na década de 1770, esta atitude ligou-se ao *Sturm und Drang*, tão bem representado nas obras de Haydn ou de Carl Philipp Emanuel Bach, com a sua enfática expressão sentimental, os seus repentinos silêncios expressivos e os seus surpreendentes contrastes dinâmicos e rítmicos.

Mas, mais do que uma antecipação do sentir romântico, o que se estava então a produzir eram os últimos estertores da era barroca e das suas formas sociais e culturais, entre as quais a música desempenhava um papel relevante. A elegância do estilo galante, os lânguidos suspiros do *Empfindsamkeit* e a turbulência apaixonada do *Sturm und Drang* deixaram o caminho livre para a maturidade do classicismo, cujo crisol foi o carácter cosmopolita e conservador da Viena de Haydn e Mozart, cidade que soube realizar a síntese do melodismo italiano, da vitalidade e dramatismo dos músicos de Mannheim e da Boêmia e do rigor de estrutura dos alemães do Norte.

A maturidade de um músico de 17 anos

Ao contrário da lenta evolução de Haydn, o desenvolvimento de Mozart como sinfonista foi admiravelmente rápido. Não deixa de ser extraordinário que, ao falarmos da maturidade sinfônica de um compositor, nos estejamos a referir a obras escritas a partir dos 17 anos. Mas, na verdade, as sinfonias de 1773 e 1774, na sua maioria, não podem ser comparadas com as suas obras anteriores de «juventude».

A voz inconfundível de Mozart começou a deixar-se ouvir, com personalidade plena, na sinfonia em sol menor, K. 183, escrita em 1773. Foi a primeira vez que Mozart compôs uma sinfonia em modo menor e nela aparecem algumas qualidades expressivas de angústia e melancolia até então ausentes da sua música. Embora de forma mais velada, já se reconhece aqui a presença dos traços pessoais, de caráter sombrio e dramáticos, que podemos distinguir claramente nas obras redigidas nos seus últimos anos de vida. Nesta composição, o brilho do seu estilo anterior enriquece-se com uma maior profundidade de sentimentos. As emoções que nela afloram são o primeiro indício dessa maturidade, graças à qual a sinfonia deixava de ser um entretenimento para se converter num veículo de expressão pessoal do autor, o que, no caso de Mozart, fez dele o alvo das severas críticas dos seus contemporâneos.

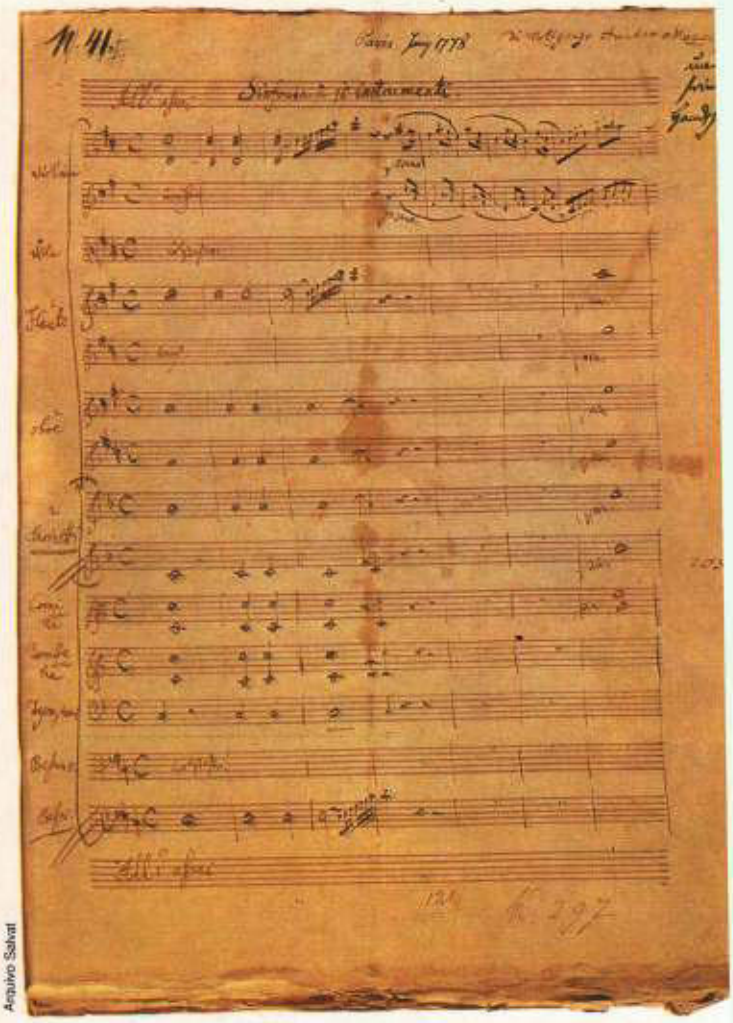
Outras peças desse período, como a sinfonia em lá maior, K. 201, confirmaram essa maturidade de estilo que comportava uma certa dose de subjetividade e concentração poética, uma maior unidade das partes e um trabalho mais cuidado no que toca ao contraponto. Daqui em diante, todas as linhas passaram a ter o seu interesse próprio e até a parte do baixo assumiu uma importância melódica mais realçada, sem prejuízo da sua função de suporte harmônico.

Embora outras composições, como a imediatamente posterior sinfonia em ré maior, K. 202, pareçam voltar ao campo do divertimento, o conceito que Mozart tinha da obra sinfônica é já substancialmente o mesmo que irá presidir à sua produção neste campo até à sinfonia *Júpiter*. Não devemos menosprezar a provável influência de Haydn neste período central da sua vida. Sabemos como Mozart o admirava e o entusiasmo que nele despertou a análise dos seus quartetos, em que, tal como nas obras sinfônicas, Haydn ensaiava a reintrodução do contraponto para o tratamento temático e seus desenvolvimentos, tão preteridos pelo estilo galante em favor do discurso melódico. Por outro lado, o estilo agitado e nervoso do Haydn mais contagiado pelo *Sturm und Drang* (sinfonia n.º 45, por exemplo) encontrou uma certa correspondência nas síncopas e acentos dramáticos da sinfonia em sol menor, K. 183.

De qualquer modo, o que fica suficientemente claro é a consciente adoção e exploração das tensões e conflitos tonais como base essencial da forma de sonata clássica e a sua conseqüente aplicação ao campo sinfônico, superada já definitivamente a inocente galantaria do estilo inicial.

Com este irreversível passo em frente, Mozart afastava-se, conscientemente ou não, do «bom gosto» que a sua época podia aceitar. Quando Mozart entregou ao pai as sinfonias compostas no inverno de 1773, o seu progenitor comentou, apesar do espontâneo fluir, da frescura e da graça que nelas existem: «O que não te honra, é melhor que não seja conhecido; por isso não deixei que ninguém visse as tuas sinfonias. Procedi deste modo convencido de que tu próprio, por muito satisfeito que tenhas ficado ao compô-las, ao alcançares, com os anos, uma maior lucidez de idéias, te alegrarás por ninguém as ter visto.» Mas o velho Leopold ignorava que o tempo nunca volta atrás e que, quando o filho atingisse essa lucidez, não só não retrocederia como continuaria em frente, até que ninguém fosse capaz de o seguir.

Ocupado com outros gêneros (concertos, óperas e música de câmara), em contraste com as quatorze sinfonias que escreveu entre 1772 e 1777, nos nove anos seguintes só compôs sete e, entre 1782 e 1786, apenas três. São obras que não acrescentam nada de substancial às realizações anteriores, mais parecendo constituírem antes uma pausa e síntese daquelas. Entre elas, salienta-se a sinfonia em ré maior, K. 297, composta para ser tocada em Paris durante a viagem de 1778, e que se adapta bri-

Mozart-Gedenkstätte, Augsburgo/Acervo Salvat

Arquivo Salvat

Em março de 1778, Mozart viajou até Paris, cidade onde o cantor e compositor Joseph Le Gros (em cima, à esquerda), diretor dos famosos Concerts Spirituels, lhe encomendou a composição da sinfonia em ré maior, K. 297, também chamada Parisiense *(em cima, à direita, página autógrafa do início do primeiro andamento). Trata-se do trabalho mais importante realizado pelo músico durante a sua estada em Paris; para a composição desta obra, Mozart seguiu o conselho de seu pai e adaptou-se cuidadosamente às preferências do público francês, o que explica, em parte, o êxito que obteve.*

lhantemente ao estilo vivo e um pouco exibicionista que agradava à alta sociedade parisiense.

A plenitude expressiva

A sinfonia em ré maior, *Haffner*, K. 385, foi escrita em Viena, durante o verão de 1782, com base numa serenata (a K. 250) composta oito anos antes; em vez de ser um mero arranjo, depara-se-nos uma obra na qual se consegue o mais delicado equilíbrio entre o bom gosto, ainda de estilo galante, e o empenho contrapontístico que alcançará a plenitude expressiva na última sinfonia, a *Júpiter*. A densidade do tecido orquestral e a reintrodução do contraponto, tendências evidentes nas suas sinfonias da década anterior, converteram-se, a partir deste momento, num objetivo nítido, estimulado ainda mais em conseqüência do estudo aprofundado que Mozart fez da música de Händel e de Johann Sebastian Bach, redescoberta por ele graças às suas relações com o barão van Swieten.

Esta época de plenitude não só artística como pessoal culminará com a sinfonia em ré maior, *Praga*, K. 504, que data dos finais de 1786, e estreada com êxito, pouco depois, na capital da Boêmia. Escrita apenas em três andamentos, sem minueto, junta às madeiras (flautas, oboés e fagotes) duas trompas, duas trombetas e timbales. A sua instrumentação revela o domínio insuperável que Mozart tinha adquirido da utilização da paleta orquestral e exibe uma rica variedade de recursos tímbricos. O *adagio* introdutório, de dimensões pouco freqüentes, possui uma solidez e unidade verdadeiramente notáveis e o *allegro* que se lhe segue tem a particularidade de ser construído mais sobre motivos concisos, de caráter haydniano, do que sobre os amplos temas habituais noutras sinfonias.

Este pormenor é, talvez, o último tributo que Mozart, mais avançado, rendeu ao seu mestre e amigo Haydn, vinte e quatro anos mais velho do que ele. Não existe qualquer dúvida acerca da sua admiração e apreço recíprocos, mas, daí para a frente, Mozart já não poderia aprender nada com Haydn; pelo contrário, seria o autor das *Sinfonias de Londres* a assimilar a flexibilidade e o lirismo das melodias, o colorido da instrumentação e a expressividade da harmonia cromática de Mozart.

As três últimas sinfonias

Mozart compôs as suas três últimas sinfonias, a n.º 39, em mi bemol maior, K. 543, a n.º 40, em sol menor, K. 550, e a n.º 41, em dó maior, K. 551, num período de tempo surpreendentemente curto, seis semanas do verão de 1788. São obras de uma expressividade, dramatismo e densidade nunca alcançados até então e que, por uma dessas cruéis partidas do destino, talvez nunca tenham sido interpretadas em vida do autor. Mais do que na inovação das formas, o gênio de Mozart manifesta-se no seu conteúdo, que faz destas três peças o ponto mais alto da sua produção sinfônica e da sinfonia clássica em geral.

A solenidade do andamento lento com que se inicia a sinfonia em mi bemol, tão expressivamente maçônico, equilibra-se com a combinação instrumental de uma orquestra ampliada na seção de instrumento de

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

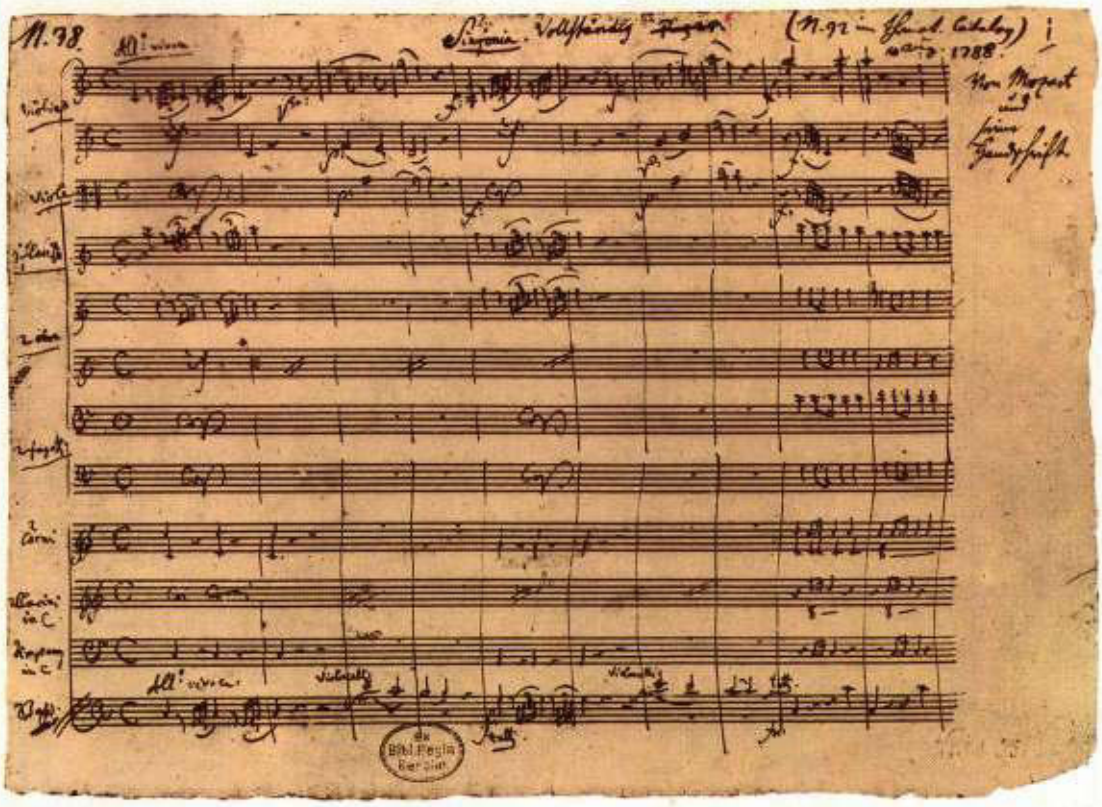
sopro, na qual todos têm uma importante participação temática. É muito singular a atenção de que nestas três sinfonias são alvo os mesmos instrumentos e que denuncia a consumação de um processo constante em Mozart, a partir do qual a promiscuidade tímbrica da música barroca se transforma em caracterização individualizada das idéias temáticas por meio de uma formulação instrumental específica.

Não menos notável, pela sua radical novidade, é o trágico e sustido patetismo que se respira na sinfonia em sol menor, tão apreciada pelos românticos, que, curiosamente, encontravam nela a luminosidade e a elegância da antiga Grécia, a julgar pela opinião de Robert Schumann. É certo que a obra possui um equilíbrio e um domínio que se sobrepõem ao que há de sombrio e desalentador na sua expressão. Mozart nunca abandonou as molas-mestras do estilo clássico. O domínio e disciplina que se manifestam na lucidez da orquestração, na condução da linha dos baixos e nas refinadas sutilezas em que é pródiga não podem ser obra de um compositor governado pelas suas emoções. Segundo a óptica romântica posterior, talvez essas sutilezas cheguem a comover-nos, mas será à custa da suprema elegância do gesto, a que nunca Mozart quis renunciar.

A sua última sinfonia, a que o empresário alemão radicado em Londres, Johann Peter Salomon, deu o título de *Júpiter*, assinala já, de forma inequívoca, o rumo das sinfonias românticas. Nela, o centro de gravidade desloca-se para o andamento final, o que iria constituir uma característica fundamental na evolução do gênero ao longo do século seguinte. O clímax do desenvolvimento sinfônico do século XVIII alcança-se no andamento final desta última sinfonia de Mozart, graças a um prodigioso tratamento contrapontístico das idéias temáticas que, uma após outra, são utilizadas como sujeitos de seções fugadas, para depois serem recapituladas numa imponente coda onde todos os motivos se combinam simultaneamente, num contraponto a cinco partes. A forma sonata, estabelecida apenas como princípio unificador da sinfonia, vê-se superada e extravasada pelo gênio de Mozart e, além do mais, com uma originalidade e uma beleza nunca antes conseguida; os músicos românticos não farão mais do que alargar essa brecha.

Com tudo isto, Mozart chegou tão longe quanto era

A sinfonia em ré maior, Praga, *K. 504, de Mozart, foi escrita por ocasião da viagem realizada pelo músico a Praga em 1787 e estreada na referida cidade (em cima, vista de Praga). O fato de constar unicamente de três andamentos deve-se não só a uma razão estética mas também, provavelmente, a o músico ter considerado que o público de Praga deveria estar mais habituado a este tipo de sinfonia.*

Durante o verão de 1788, Mozart compôs as suas três últimas sinfonias, a n.º 39, em mi bemol maior, K. 543, a n.º 40, em sol menor, K. 550, e a n.º 41, em dó maior, K. 551, também chamada Júpiter *(à direita,* Júpiter e Semele, *de Gustave Moreau). Alguns anos mais tarde, iriam tornar-se as suas sinfonias mais famosas, mas não chegaram a ser estreadas em vida do compositor.*

Mozart terminou a composição da sinfonia n.º 41, em dó maior, K. 550, chamada Júpiter por Salomon, a 10 de agosto de 1788, quando atravessava um período cheio de problemas econômicos e familiares. À esquerda: primeira página manuscrita pertencente ao allegro vivace *desta sinfonia.*

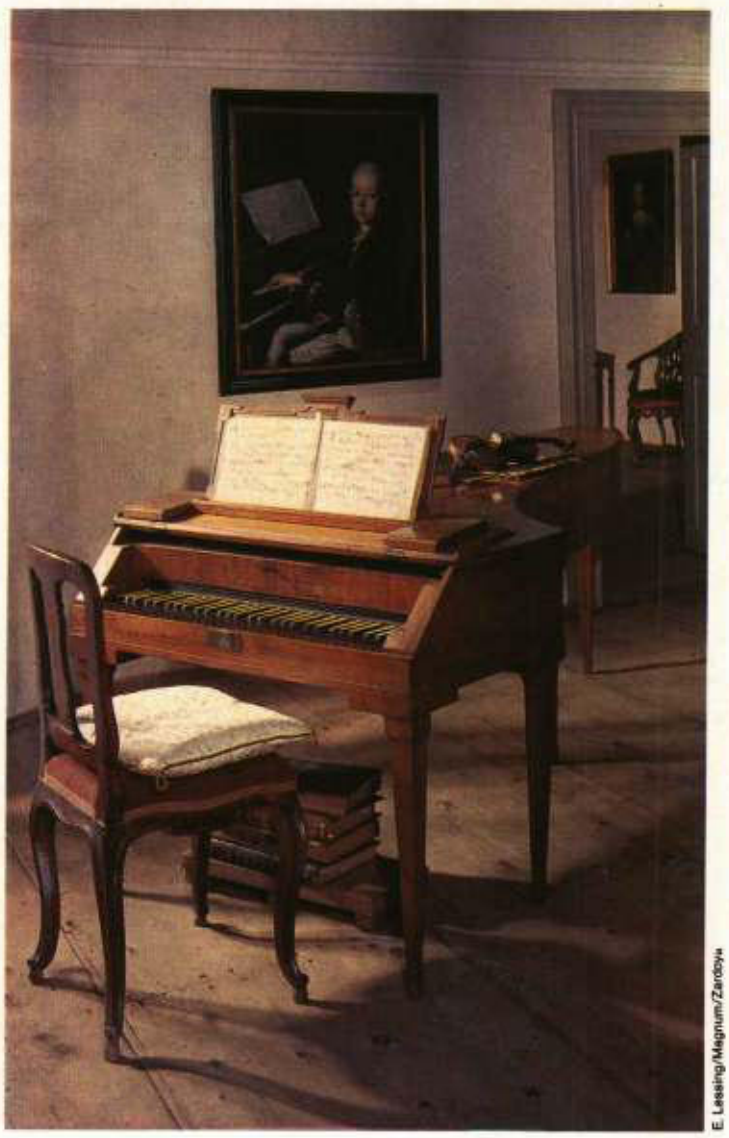
O piano, instrumento que aparecera no início do século XVIII com o nome de pianoforte, começou a gozar de grande aceitação a partir de meados do século, devido, em parte, ao constante uso que dele fizeram os grandes compositores da época. Mozart (à direita, junto ao piano, segundo uma pintura de Duplessis) não foi uma exceção e os seus cerca de trinta concertos de piano, verdadeiras obras-primas do gênero, mostram até que ponto se sentiu cativado pelo citado instrumento. Embaixo: piano do compositor.

possível, partindo das premissas clássicas; desde as suas sinfonias da maturidade, foi paulatinamente aprofundando cada obra como unidade espiritual, como criação individualizada e com traços próprios perfeitamente definidos. O mesmo não sucedeu nas sinfonias de Haydn, que se caracterizam mais como grupos de obras com afinidades estilísticas e de linguagem; mas, em Mozart, cada uma das últimas obras traz um selo pessoal e distintivo. Pense-se, à luz do que estamos a dizer, que Haydn compôs mais de cem sinfonias, enquanto Mozart escreveu menos da metade deste e Beethoven apenas nove; Schumann e Brahms não compuseram mais de quatro e nenhum outro grande compositor posterior ultrapassou muito esse número, antes pelo contrário, até se chegar ao titânico e agônico esforço de Bruckner, e, depois, de Mahler, já no final de um caminho em que os marcos de Mozart são imperecíveis.

Os concertos de piano

Os concertos de piano de Mozart representam ainda mais do que as suas sinfonias a mais perfeita realização da expressão sinfônica setecentista. No que respeita à própria produção mozartiana, se excetuarmos as suas óperas, foi nos concertos de piano que ficaram mais perfeitamente plasmados o melhor da sua expressão e a sua mais firme contribuição para a história da música.

O concerto *galante* para instrumento solista e orquestra, em geral só de cordas, consistia basicamente numa forma a três tempos (rápido-lento-rápido), em que o solista se exibia em oposição e alternância com a orquestra, limitada ao papel de acompanhar e encorpar a obra. Mozart partiu destas premissas nas suas primeiras composições para pianoforte e orquestra, de 1767, os concertos K. 37, K. 39, K. 40 e K.41, que são, na realidade, adaptações de sonatas de outros compositores como Raupach, Schobert, Honauer e Eckart, a que se limitou a juntar cadências e seções de *tutti* orquestral. Quando, já senhor de uma sólida técnica sinfônica, voltou a abordar o gênero em 1773 — concerto em ré maior, K. 175 —, o que fez na realidade foi apenas reinventá-lo com um caráter absolutamente novo até então. Trata-se de uma obra notável, relativamente ampla, clara na sua estrutura, brilhante na parte solista e rica em idéias temáticas; a orquestração é realçada por



E. Lessing/Magnum/Zardoya

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

trombetas e timbales, e a partitura oferece a interessante novidade de um final em contraponto fugado, em vez do galante minueto ou rondó, como era habitual. Longe já do mero virtuosismo acompanhado, estabeleceu, neste seu primeiro concerto original, as bases do seu desenvolvimento posterior nas obras seguintes.

A década de 1780 foi a mais fecunda na produção de Mozart para piano e orquestra. Instalado em Viena, só entre 1784 e 1786 compôs o considerável número de doze concertos de piano, além de numerosas obras de outra índole; Mozart serviu-se, sem dúvida, deles e da sua interpretação em público para assegurar a subsistência. Há que destacar a curiosa dualidade que existe na raiz destes concertos, que representam o que de mais notável e maduro há no gênero: por um lado, foram o que Mozart escreveu de mais pessoal, pois quase sempre tinha de ser ele o seu próprio intérprete; por outro lado, o público não aceitava facilmente especulações que pudessem perturbar o divertimento e o prazer que retirava do virtuosismo e do amável encanto que desejava encontrar nos concertos de solista e orquestra. Uma vez mais nos surpreende a facilidade — essa enganosa facilidade de Mozart — com que resolveu o problema. Nas palavras do próprio Mozart, os concertos K. 413-415 «são o verdadeiro ponto médio entre o demasiado fácil e o demasiado difícil; são bastante brilhantes, agradáveis ao ouvido e de desenvolvimento natural, sem chegarem a ser triviais. De quando em quando, aparecem trechos que só os entendidos podem apreciar, mas esses trechos estão escritos de maneira que mesmo os menos cultos possam ficar satisfeitos sem saber porquê.»

E é aí que reside o gênio de Mozart, nesse «sem saber porquê» que torna agradáveis e naturais as mais significativas e decisivas inovações na música para piano e orquestra. Para uma orquestra de altos vôos sinfônicos, que, em vez de comparsa, é colaboradora, contrastante e dialogante; para um piano que, quase recém-nascido, cativou Mozart pelas suas possibilidades de contrastes dinâmicos, de fraseios ligados e de perfeito colorido. O pianoforte da infância de Mozart, de som ténue e leve, converteu-se, ao longo das suas obras da maturidade, no poderoso piano que chegaria a ser veículo indispensável à posterior expressividade romântica.

Nos seus concertos, Mozart consolidou a «exposição dupla» como característica dos andamentos iniciais. Esta consiste na apresentação pela orquestra do primeiro material temático, seguida de uma nova exposição a cargo do solista acompanhado pela orquestra, em que costumam aparecer novas idéias temáticas; depois, segue-se uma seção de desenvolvimento dos temas e de expansão e especulação tonal e, por último, uma reexposição que reafirma a tonalidade básica. No ponto conclusivo e logo antes da coda final, uma cadência improvisada pelo solista apresenta pela última vez os temas principais, fazendo, ao mesmo tempo, alarde de virtuosismo.

No aspecto construtivo, e mantendo com mais ou menos rigor a estrutura de sonata em três andamentos, chama fortemente a atenção a abundância de elementos temáticos que entram em jogo, sem que, por vezes, se consiga distinguir qual deles é o principal. Na entrada orquestral com que se inicia o concerto em mi bemol maior, K. 482, composto em 1785, surgem nada menos do que sete temas, qual deles o mais atraente, aos quais o solista acrescenta outros na sua intervenção imediatamente a seguir. É certo que a abundância e riqueza de idéias melódicas têm como contrapartida desenvolvimentos geralmente menos audaciosos e profundos do que os das sinfonias desse mesmo período. No entanto, isso é sobejamente compensado pela diversidade assombrosa de processos que Mozart utiliza para a interação de solista e orquestra, quer cooperando da forma mais estreita e até compartilhando diferentes partes de um tema — como no primeiro andamento do concerto em ré menor, K. 466 —, quer criando um dualismo de oposições em conflito, cuja síntese é tanto mais satisfatória quanto maior for a tensão dialética que a precede, como acontece também no concerto que acabamos de referir ou no imponente concerto em dó menor, K. 491.

Mas se a invenção temática é copiosa e rico o registro de relações entre solista e orquestra, não é menos variada e múltipla a organização dos referidos materiais e o desenvolvimento dessas relações. As seções sucedem-se segundo uma ordem e distribuição tão variadas que é difícil encontrar um andamento que se atenha a esquemas escolásticos previsíveis. Mesmo os andamentos finais, habitualmente tão fiéis à forma rondó, costumam apresentar interpolações e desenvolvimentos que invalidam toda e qualquer tentativa de classificação ortodoxa.

A riqueza de expressões harmônicas, o delicado e perturbador cromatismo dos seus temas secundários, a escolha tímbrica precisa das orquestrações e o domínio das tensões tonais, já mencionados quando falamos da sua obra sinfônica, aliam-se, nos concertos de piano, a uma sugestiva personalização quase operística, que nos convida a identificar as acentuações expressivas do solista com o discurso de qualquer personagem da cena mozartiana. De fato, fora das suas óperas e da sua música vocal, não existe nada tão imbuído do espírito da ária cantável como as melodias dos seus concertos.

É precisamente essa marca tão pessoal dos concertos de piano e orquestra de

Apesar da sua predileção pelo piano, Mozart escreveu também alguns concertos com outros instrumentos solistas, como o violino, a flauta e a trompa, em que o estilo delicado e gracioso da escola italiana se encontra mais patente do que nos seus concertos de piano. À direita: Concerto Campestre, *quadro que reflete o ambiente refinado, tão característico da época do compositor.*

Arquivo Salvat

Mozart que faz que dificilmente possamos passar por cima de qualquer deles, embora, paradoxalmente, se tenham tornado cada vez mais indigestos para a frívola sociedade vienense do seu tempo.

O concerto em si bemol maior, K. 595, que compôs em 1791, último ano da sua vida, e que ele próprio interpretou, merece uma referência especial. Trata-se de uma obra fascinante devido à sua essencialidade, na qual o autor parece renunciar a despojar-se de elementos então já acessórios, tanto orquestrais como estruturais e temáticos. Em oposição com o brilho dos concertos imediatamente anteriores, esta é uma obra recolhida, de suave intimidade, de caráter medido e sem o menor traço de espetacularidade na parte do solista, tudo isto acentuado por freqüentes incursões no modo menor. A tranqüila inocência do seu último *allegro,* a doce beleza do *larghetto* central, na significativa tonalidade de mi bemol, que mereceu ser classificado de «religioso», essa música serena, luminosa, de inusitada formosura, nos proporcionam a mais autêntica imagem desse Mozart dos últimos tempos, transfigurado, lúcido, que a morte foi visitar para gozar sozinha a sua poesia.

Concertos de outros instrumentos

Não devemos esquecer que Mozart, além de virtuose do piano, também o foi da violeta e do violino. Para este último instrumento compôs cinco concertos, todos do ano de 1775, em que se funde o seu grande conhecimento do estilo melódico e gracioso da escola italiana, embora se faça sentir o cunho do seu estilo próprio, sobretudo na organização dos temas e das seções e na sabedoria do plano harmônico e modulatório. Embora sejam menos interessantes do que os de piano, devido ao seu caráter mais superficial, constituem um bom expoente da elegância e beleza do estilo galante, bem como do ambiente estético em que se desenvolvia a vida musical de Salzburgo.

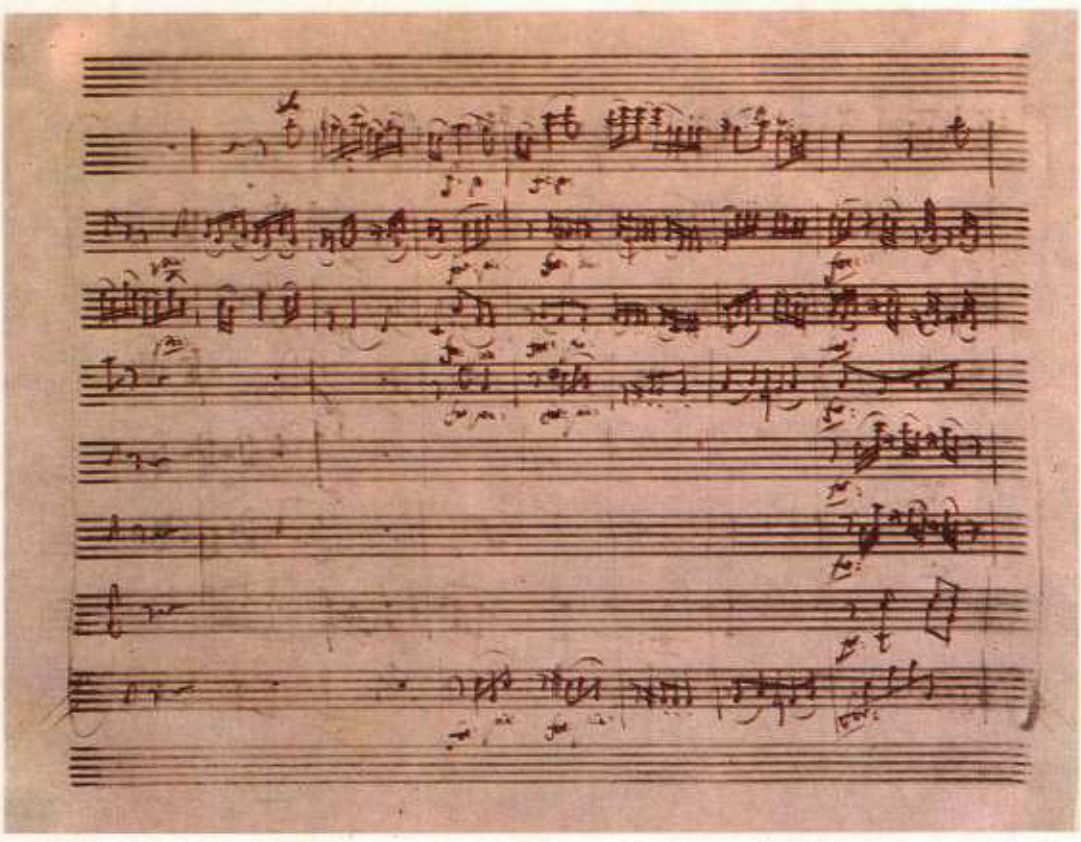
A mais conhecida destas obras é o concerto em lá maior de violino e orquestra, K. 219, surpreendente pela intercalação de um brevíssimo *adagio* do solista no *allegro* inicial, e também pela irrupção, no rondó-minueto final, de uma passagem *alla turca,* como na sonata de piano, K. 331, na mesma tonalidade.

Embora fosse utilizado por vezes, o clarinete não fazia com regularidade parte das orquestras até muito para o fim do século XVIII. Mozart estava realmente seduzido pelo som e pela ductilidade deste instrumento. Quando, em 1777, passou por Mannheim, a caminho de Paris, e os ouviu tocar na orquestra — a de Salzburgo não os incluía —, foi grande o seu entusiasmo, como as suas cartas testemunham. Sempre que lhe foi possível, incluiu-o nas suas partituras orquestrais e chegou até, numa revisão posterior, a desdobrar as partes de oboé da sinfonia em sol menor, K. 550, para juntar clarinetes ao conjunto orquestral.

Precisamente, o seu último concerto, composto apenas dez semanas antes da morte, foi o justamente célebre concerto em lá maior de clarinete e orquestra, K. 622, cuja delicada e transparente atmosfera coincide plenamente com a pureza e o *pathos* transcendente e sereno das suas últimas criações.

Embora de caráter mais despreocupado e galante, o concerto de flauta e harpa em dó maior, K. 299, que Mozart compôs em 1778, durante a sua estada em Paris, merece igualmente ser recordado. Dedicado ao duque de Guines e à sua filha, que tocavam as partes solistas, reflete com perfeição o gosto amável da aristocracia francesa, a que Mozart soube moldar-se, agregando-lhe a finura e delicadeza do seu estilo pessoal.

Mozart escreveu muitos outros concertos, quer para um único solista (trompa, K. 412, 417, 447, 495, 494-*a*; fagote, K. 191; violoncelo, K. 206-*a*; flauta, K. 313; oboé, K. 314, e outros), quer para vários (dois violinos, K. 190; dois pianos, K. 365; três pianos, K. 242; violino e piano, K. 315-*f*; violino, violeta e violoncelo, K. 320-*e*, etc.). Entre eles, a sinfonia concertante para violino e violeta, em mi bemol, K. 364, composta em 1779, bem como a sinfonia para flauta, oboé, trompa e fagote, K. 297-*b*, do ano anterior, oscilam entre a herança do *concerto grosso* barroco e o grande plano sinfônico que caracteriza o melhor da sua contribuição para o gênero.

A escassa atenção que Mozart dispensou a estas formas híbridas revela a sua acertada intuição, pois, ao separar nitidamente a forma sinfônica pura do concerto de solista e orquestra, conseguiu realizar, sobretudo neste último gênero, a síntese perfeita que o conduziu à maturidade definitiva.

Mozart compôs cinco concertos de violino, dos quais o mais conhecido é o concerto de violino e orquestra, em lá maior, K. 219, que data do ano de 1775, e contém um adagio *e um* finale *verdadeiramente prodigiosos. À esquerda: página manuscrita do mesmo.*

Catálogo da obra orquestral

Sinfonias
N.º 1, em mi bemol maior, K. 16 (1764) • N.º 4, em ré maior, K. 19 (1764) • N.º 5, em si bemol maior, K. 22 (1765) • N.º 6, em fá maior, K. 43 (1767) • N.º 7, em ré maior, K. 45 (1768) • N.º 8, em ré maior, K. 48 (1768) • N.º 9, em dó maior, K. 73 (1769) • N.º 10, em sol maior, K. 74 (1770) • N.º 42, em fá maior, K. 75 (1769) • N.º 43, em fá maior, K. 76 (1767) • N.º 11, em ré maior, K. 84 (1770) • N.º 45, em ré maior, K. 95 (1770) • N.º 46, em dó maior, K. 96 (1771) • N.º 47, em ré maior, K. 97 (1770) • N.º 12, em sol maior, K. 110 (1770) • N.º 13, em fá maior, K. 112 (1771) • N.º 14, em lá maior, K. 114 (1771) • N.º 15, em sol maior, K. 124 (1772) • N.º 16, em dó maior, K. 128 (1772) • N.º 17, em sol maior, K. 129 (1772) • N.º 18, em fá maior, K. 130 (1772) • N.º 19, em mi bemol maior, K. 132 (1772) • N.º 20, em ré maior, K. 133 (1772) • N.º 21, em lá maior, K. 134 (1772) • N.º 22, em dó maior, K. 162 (1772) • N.º 23, em ré maior, K. 181 (1773) • N.º 24, em si bemol maior, K. 24 (1773) • N.º 25, em sol menor, K. 183 (1773) • N.º 26, em mi bemol maior, K. 183 (1773) • N.º 27, em sol maior, K. 199 (1774) • N.º 28, em dó maior, K. 200 (1774) • N.º 29, em lá maior, K. 201 (1774) • N.º 30, em ré maior, K. 202 (1774) • N.º 31, em ré maior, *Paris*, K. 297 (1778) • N.º 32, em sol maior, K. 318 (1779) • N.º 33, em si bemol maior, K. 319 (1779) • N.º 34, em dó maior, K. 338 (1780) • N.º 35, em ré maior, *Haffner*, K. 385 (1782) • N.º 36, em dó maior, *Linz*, K. 425 (1783) • N.º 38, em ré maior, *Praga*, K. 504 (1786) • N.º 39, em mi bemol maior, K. 543 (1788) • N.º 40, em sol menor, K. 550 (1788) • N.º 41, em ré maior, *Júpiter*, K. 551 (1788).

Concertos de piano e orquestra
N.º 1, em fá maior, K. 37 (1767) • N.º 2, em si bemol maior, K. 39 (1767) • N.º 3, em ré maior, K. 40 (1767) • N.º 4, em sol maior, K. 41 (1767) • 3 sonatas de J. C. Bach arranjadas como concertos com orquestra de cordas, K. 107 (1765) • N.º 5, em ré maior, K. 175 (1773) • N.º 6, em si bemol maior, K. 238 (1776) • N.º 7, em fá maior, para 3 pianos, K. 242 (1776) • N.º 8, em dó maior, K. 246 (1776) • N.º 9, em mi bemol maior, K. 271 (1777) • N.º 10, em mi bemol maior, para 2 pianos, K. 365 (1779) • Rondó concertante, em ré maior, K. 382 (1782) • Rondó concertante, em lá maior, K. 386 (1782) • N.º 11, em fá maior, K. 413 (1782) • N.º 12, em lá maior, K. 414 (1782) • N.º 13, em dó maior, K. 415 (1782) • N.º 14, em mi bemol maior, K. 449 (1784) • N.º 15, em si bemol maior, K. 450 (1784) • N.º 16, em ré maior, K. 451 (1784) • N.º 17, em sol maior, K. 453 (1784) • N.º 18, em si bemol maior, K. 456 (1784) • N.º 19, em fá maior, K. 459 (1784) • N.º 20, em ré menor, K. 466 (1785) • N.º 21, em dó maior, K. 467 (1785) • N.º 22, em mi bemol maior, K. 482 (1785) • N.º 23, em lá maior, K. 488 (1786) • N.º 24, em dó menor, K. 491 (1786) • N.º 25, em dó maior, K. 503 (1786) • N.º 26, em ré maior, *Coroação*, K. 537 (1788) • N.º 27, em si bemol maior, K. 595 (1791) • Cadências de concertos, K. 624 (1773-1791).

Concertos de violino e orquestra
Concertone em dó maior, para 2 violinos, K. 190 (1773) • N.º 1, em si bemol maior, K. 207 (1775) • N.º 2, em ré maior, K. 211 (1775) • N.º 3, em sol maior, K. 216 (1775) • N.º 4, em ré maior, K. 218 (1775) • N.º 5, em lá maior, K. 219 (1775) • *Adagio* em mi maior (andamento central alternativo do K. 219), K. 261 (1776) • Rondó concertante, em si bemol maior (andamento final alternativo do K. 207), K. 269 (1776) • N.º 7, em ré maior, K. 271-*a* (1777) • Rondó em dó maior, K. 373 (1781) • *Andante* de concerto, em lá maior, K. 470 (1785).

Outros concertos
Fagote: em si bemol maior, K. 191 (1774) • Oboé: em fá maior, K. 293 (1783), fragmento • Flauta e harpa: em dó maior, K. 299 (1778) • Flauta: em sol maior, K. 313 (1778); em ré maior, K. 314 (1778); *andante* em dó maior, K. 315 (1778) • Violino e violeta: sinfonia concertante, em mi bemol maior, K. 364 (1779) • Trompa: rondó de concerto, em mi bemol maior, K. 371 (1781); em ré maior, K. 412 (1782); em mi bemol maior, K. 417 (1783); em mi bemol maior, K. 447 (1783); em mi bemol maior, K. 495 (1786); rondó em ré maior, K. 514 • Clarinete: em lá maior, K. 622 (1791).

Sonatas de órgão e orquestra
Em dó maior, com violinos, trombetas e baixo, K. 263 (1776) • Em dó maior, K. 278 (1777) • Em dó maior, K. 329 (1779).

Sonatas de órgão e cordas
Em mi bemol maior, K. 67 (1767) • Em si bemol maior, K. 68 (1767) • Em ré maior, K. 69 (1767) • Em ré maior, K. 144 (1772) • Em fá maior, K. 145 (1772) • Em si bemol maior, K. 212 (1775) • Em fá maior, K. 224 (1776) • Em lá maior, K. 225 (1776) • Em sol maior, K. 241 (1776) • Em fá maior, K. 244 (1776) • Em ré maior, K. 245 (1776) • Em sol maior, K. 274 (1777) • Em dó maior, K. 328 (1779) • Em dó maior, K. 336 (1780).

Outras peças orquestrais
Galimathias musicum, K. 32 (1766) • Cassação, em sol maior, K. 63 (1769) • Cassação, em si bemol maior, K. 99 (1769) • Serenata, em ré maior, K. 100 (1769) • Serenata (contradança), em fá maior, K. 101 (1776?) • 19 minuetos, K. 103 (1769) • 6 minuetos, K. 104 (1769) • 6 minuetos, K. 105 (1769) • Abertura e 3 danças, K. 106 (1790) • Divertimento em mi bemol maior, K. 113 (1771) • Minueto, em mi bemol maior, K. 122 (1770) • Contradança, em si bemol maior, K. 123 (1770) • Divertimento, em ré maior, K. 131 (1772) • Divertimento, em ré maior, K. 136 (1772) • Divertimento, em si bemol maior, K. 137 (1772) • Divertimento, em fá maior, K. 138 (1772) • 6 minuetos, K. 164 (1772) • Divertimento, em mi bemol maior, K. 166 (1773) • 6 minuetos, K. 176 (1773) • Serenata, em ré maior, K. 185 (1773) • Divertimento, em si bemol maior, K. 186 (1773) • Divertimento, em dó maior, K. 187 (1773) • Divertimento, em dó maior, K. 188 (1773) • Marcha, em ré maior, K. 189 (1773) • Serenata, em ré maior, K. 203 (1774) • Serenata, em ré maior, K. 204 (1775) • Divertimento, em ré maior, K. 205 (1773) • Marcha, K. 206 (1774) • Divertimento, em fá maior, K. 213 (1775) • Marcha, em dó maior, K. 214 (1775) • Marcha, em ré maior, K. 215 (1775) • Marcha, em ré maior, K. 237 (1774) • *Serenata notturna*, em ré maior, para 2 orquestras, K. 239 (1776) • Divertimento, em si bemol maior, K. 240 (1776) • Divertimento, em fá maior, K. 247 (1776) • Marcha, em fá maior, K. 248 (1776) • Marcha, em ré maior, K. 249 (1776) • Serenata, em ré maior, *Haffner*, K. 250 (1776) • Divertimento, em ré maior, K. 251 (1776) • Divertimento, em mi bemol maior, K. 252 (1776) • Divertimento, em fá maior, K. 253 (1776) • 4 contradanças, K. 267 (1776) • Divertimento, em si bemol maior, K. 270 (1777) • *Notturno*, em ré maior, para 4 orquestras, K. 286 (1777) • Divertimento, em si bemol maior, K. 287 (1777) • Divertimento, em fá maior, K. 288 (1777) • Divertimento, em mi bemol maior, K. 289 (1777) • Marcha, em ré maior, K. 290 (1773) • Gavota, em si bemol maior, K. 300 (1778) • Serenata, em ré maior, K. 320 (1779) • Divertimento, em ré maior, K. 334 (1779) • 2 marchas, K. 335 (1779) • Serenata, em si bemol maior, K. 361 (1780) • Marcha, K. 362 (1780) • 3 minuetos, K. 363 (1780) • Música de bailado, para o *Idomeneo*, K. 367 (1781) • Serenata em mi bemol maior, para instrumentos de sopro, K. 375 (1781) • Serenata, em dó menor, para instrumentos de sopro, K. 388 (1782) • 3 marchas, K. 408 (1782) • Minueto de sinfonia, em dó maior, K. 409 (1782) • Marcha, em ré maior, K. 445 (1779) • Música de pantomima para cordas, K. 446 (1783, incompleta) • 5 minuetos, K. 461 (1784) • 6 contradanças, K. 462 (1784) • 2 minuetos e 2 contradanças, K. 463 (1784) • *Maurerische Trauermusik* («Música para Funeral Maçônico»), K. 477 (1785) • 6 danças alemãs, K. 509 (1787) • *Ein musikalischer Spass*, K. 522 (1787) • *Eine kleine Nachtmusik*, para instrumentos de corda, K. 525 (1787) • Contradança (*Das Donnerwetter*), K. 534 (1788) • Contradança (*La Bataille*), K. 535 (1788) • 3 contradanças, K. 535-*a* (1788) • 6 danças alemãs, K. 536 (1788) • *Eine kleine Marsch*, em ré maior, K. 544 (1788) • 2 contradanças K. 565 (1788) • 6 danças alemãs, K. 567 (1788) • 12 minuetos, K. 568 (1788) • 6 danças alemãs, K. 571 (1789) • 12 minuetos, K. 585 (1789) • 12 danças alemãs, K. 586 (1789) • Contradança (*Der Sieg vom Helden Koburg*), K. 587 (1789) • 6 minuetos, K. 599 (1791) • 6 danças alemãs, K. 600 (1791) • 4 minuetos, K. 601 (1791) • 4 danças alemãs, K. 602 (1791) • 2 contradanças, K. 603 (1791) • 2 minuetos, K. 604 (1791) • 3 danças alemãs, K. 605 (1791) • *Sechs ländlerische Tänze*, K. 606 (1791) • Contradança, em mi bemol maior, K. 607 (1791) • 5 contradanças, K. 609 (1791) • Contradança, em sol maior, K. 610 (1791) • Dança alemã, em dó maior, K. 611 (1791) • Abertura, em si bemol maior, K. 8 (1778) • Música de bailado para a pantomima *Les Petits Riens*, K. 10 (1778) • Divertimento, em si bemol maior, K. 227 (1775).

Embaixo: quadro que representa Mozart tocando piano em casa de Dušek.

Perfil biográfico

Capítulo 30

Um juvenil mestre de capela

Leopold Mozart, homem de grande sentido prático, apercebeu-se de um perigo que ameaçava o filho e podia comprometer gravemente o seu futuro: uma certa superficialidade que raiava o diletantismo. Porque grande parte do que Wolfgang sabia era fruto da sua intuição inata e da sua capacidade de assimilar tudo quanto ouvia, qualidades essas que, por mais extraordinárias que fossem, não podiam suprir uma formação técnica séria, especialmente em matéria de contraponto e fuga. Assim, impôs ao filho, nos meses seguintes, essa imprescindível aprendizagem. Não há prova de que alguma vez tivesse ido à escola. O seu principal professor, se não mesmo o único, foi o pai.

Os estudos não lhe fizeram esquecer a composição. Se bem que o que escreveu nesta época fossem obras de circunstância, significaram uma aprendizagem muito útil e uma boa prática em vários gêneros: arranjou para concerto várias sonatas de diversos autores (K. 37, 39-41) e escreveu três sonatas *da chiesa* (K. 67-69), várias fugas, uma ária para tenor, um moteto (ofertório) para quatro vozes — estas duas últimas peças com acompanhamento de orquestra —, e, acima de tudo, as suas três primeiras obras vocais de uma certa extensão, em estilo italiano, verdadeiros ensaios gerais da sua posterior experiência operística. Estas obras foram: o 1.º ato do oratório *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* («O Dever do Primeiro Mandamento»), K. 35, escrito em colaboração com Michael Haydn (1737-1806) e Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777), que compuseram, respectivamente, o 2.º e 3.º atos, e estreado em 12 de maio de 1767; a *Cantata Fúnebre*, K. 42, que, de acordo com testemunhos contemporâneos, teve uma origem curiosa: querendo o arcebispo de Salzburgo esclarecer de uma vez para sempre se o que Mozart compunha era obra sua ou se era o pai que o ajudava, fechou o pequeno numa sala do seu palácio e manteve-o incomunicável uma semana, durante a qual compôs esta peça; finalmente, umas semanas depois, escreveu a «comédia latina» *Apollo et Hyacinthus*, K. 38, para a festa de fim de curso da Universidade, que foi estreada em 13 de maio do mesmo ano.

Historisches Museum der Stadt Wien / Arquivo Salvat

Depois de uma digressão de quase quatro anos por diferentes cidades da Europa, nos últimos dias de novembro de 1766 Mozart regressou a Salzburgo. A partir de então e até 11 de setembro de 1767, data em que empreendeu nova viagem a Viena (à direita), Wolfgang permaneceu na sua cidade natal, alternando os estudos de composição com os de latim e italiano.

Viena: reveses e triunfos

A ópera — italiana, entenda-se — atraía cada vez mais Wolfgang, que, apesar de ter apenas 11 anos, já era um compositor inteiramente seguro de si. Mas a ópera não tinha cabimento em Salzburgo, em cuja corte se praticava essencialmente música religiosa. Também para os outros gêneros musicais em que o gênio de Mozart podia sobressair — sinfonias, música de câmara, etc. — não havia lugar na sua cidade. Impunha-se, pois, procurar outros horizontes.

A escolha não levantava dúvidas: a família devia mudar-se para Viena. Leopold Mozart calculou perfeitamente a altura: no outono de 1767, celebrar-se-ia o casamento da arquiduquesa Maria Josefa Gabriela, nona filha da imperatriz Maria Teresa. É importante sublinhar que o motivo da viagem já não era exibir as habilidades incríveis de um menino-prodígio, capazes de causar a admiração dos que as presenciavam, mas algo muito mais profundo e significativo: permitir que um compositor extraordinariamente dotado e totalmente senhor das suas faculdades — ainda que esse compositor fosse um menino de 11 anos e meio, de estatura pequena e corpo débil — desenvolvesse as suas possibilidades criadoras, oferecesse ao mundo os frutos da sua inspiração artística.

Assim, a família saiu de Salzburgo, a 11 de setembro de 1767, em direção a Viena, onde chegou a 15. As festas nupciais já tinham começado. Entre elas várias representações de ópera, a que naturalmente assistiram. Mas, de repente, tudo mudou: uma violenta epidemia de varíola assolou Viena na primeira semana de outubro. Entre as suas vítimas figurou a própria arquiduquesa Maria Gabriela, que morreu em 15 de outubro. A fim de fugir a essa calamidade, os Mozart abandonaram precipitadamente a cidade, indo refugiar-se em Brno e, depois, em Olmutz. Apesar desta precaução, tanto Wolfgang como Nannerl contraíram a doença, embora sob uma forma benigna; contudo, ficaram-lhes — sobretudo a Wolfgang — marcas na cara para toda a vida.

A 10 de janeiro regressaram a Viena. Só uma semana depois foram recebidos cordialmente no palácio, mas sem obterem resultados concretos. Leopold queria que encomendassem ao filho a composição de uma ópera, mas não havia maneira de o conseguir. Por fim, graças ao interesse pessoal do imperador, nos princípios de fevereiro do ano seguinte, os planos começaram a converter-se em realidade: Wolfgang comporia uma ópera-bufa, *La finta semplice*, com texto do poeta Marco Coltellini (1719-1777), também libretista de outros compositores, entre eles Gluck. Coltellini entregou o texto em abril. Mozart compôs a partitura com uma grande rapidez: em três meses, completou as quase 650 páginas que compreendiam os três atos da ópera, aos quais antepôs uma «sinfonia».

Começou, então, o calvário: todas as tentativas para a levar à cena esbarravam com uma surda e implacável oposição, movida por músicos que temiam, talvez, perder os seus lugares se aquele menino de 12 anos triunfasse. Falou-se inclusivamente que, por detrás de tudo aquilo, estava Gluck, então no apogeu da sua glória, e que, aparentemente, apoiava Mozart. Todos os esforços de Leopold, que chegou a escrever ao imperador, foram infrutíferos. *La finta semplice* não pôde ser representada.

Como se estas intrigas nada tivessem a ver com ele, mal tinha acabado essa obra, Wolfgang dispôs-se a compor uma nova partitura para a cena: o *singspiel Bastien und Bastienne*, K. 50, por incumbência de Joseph Conrad Mesmer (1735-1804), médico abastado, em cuja casa se davam espetáculos musicais que chegavam a competir com os da corte. Assim, foi em casa de Mesmer que a obra foi estreada em outubro de 1768.

Mozart, e sobretudo o pai, tiveram uma compensação pelo contratempo que representou o fato de não se ter podido representar *La finta semplice*. Em 7 de dezembro, na consagração da igreja que o missionário jesuíta Ignaz Parhamer (1715-1786) mandara construir, com a ajuda do imperador, num subúrbio importante de Viena, estreou, na presença da corte e de numeroso público, três obras: uma missa solene a quatro vozes e orquestra, um ofertório, também de quatro vozes e orquestra, um concerto de trombeta e orquestra e, possivelmente, o hino *Veni Sancte Spiritus*, K. 47. É interessante reproduzir a crítica que o *Wienerisches Diarium* fez da cerimônia: «Toda a música da festa solene foi composta *ex profeso* para esta celebração por Wolfgang Mozart, de 12 anos, tão conhecido em virtude do seu extraordinário talento, filho do senhor Leopold Mozart, mestre de capela do príncipe de Salzburgo, e foi interpretada pelo autor perante a aprovação e assombro gerais e por ele dirigida com a mesma precisão.» Leopold escreveu, com razão, aos seus amigos de Salzburgo: «E, assim, aquilo que os nossos inimigos procuraram evitar com a sua oposição à ópera acabou por se saldar num triunfo, uma vez que tanto a corte como o público — que era muito numeroso e estava admirado — se convenceram da maldade dos nossos adversários.» E acrescentou ainda: «Não é menos de estimar um lindo presente que sua majestade a imperatriz nos enviou.»

Com este triunfo, os Mozart regressaram satisfeitos a Salzburgo, onde chegaram a 5 de janeiro de 1769.

«Konzertmeister» de Salzburgo

A nova pausa em Salzburgo iria durar um escasso ano. Durante esse tempo, Mozart voltou a levar a vida tranqüila da sua cidade natal. E, como a música que ali se interpretava era quase exclusivamente religiosa, compôs três novas missas (K. 49, 65 e 66), a última das quais foi escrita para a primeira missa do padre Domenico Hagenauer, amigo de Mozart e filho do dono da casa onde ele vivia. Além disso, compôs uma grande série de minuetos para o carnaval de 1769 e várias obras orquestrais de circunstância: marchas, serenatas, divertimentos, bem como algumas árias.

Neste ano deu-se um acontecimento que lhe causou grande satisfação e talvez ainda mais a seu pai: no dia 1 de maio, por ocasião da festa onomástica do arcebispo Sigismund Christoph, conde de Schrattenbach, Mozart estreou *La finta semplice* no teatro do palácio arquiepiscopal.

Em 27 de outubro do mesmo ano, o arcebispo nomeou Mozart *Konzertmeister* da corte, distinção apreciável, apesar de ser uma nomeação puramente honorífica, que não lhe trouxe qualquer remuneração.

Museu Mozart, Salzburgo/Arquivo Salvat

Em 11 de setembro de 1767, a família Mozart mudou-se para Viena com a intenção de abrir caminho no mundo da ópera. No entanto, primeiro uma epidemia repentina de varíola e, depois, as dificuldades que surgiram para representar La finta semplice *— ópera-bufa composta por Wolfgang Amadeus Mozart em 1768 — frustraram as suas esperanças. Em cima: suposto retrato de Mozart frente ao cravo, pintado por Thaddeus Heibling entre 1766 e 1767.*

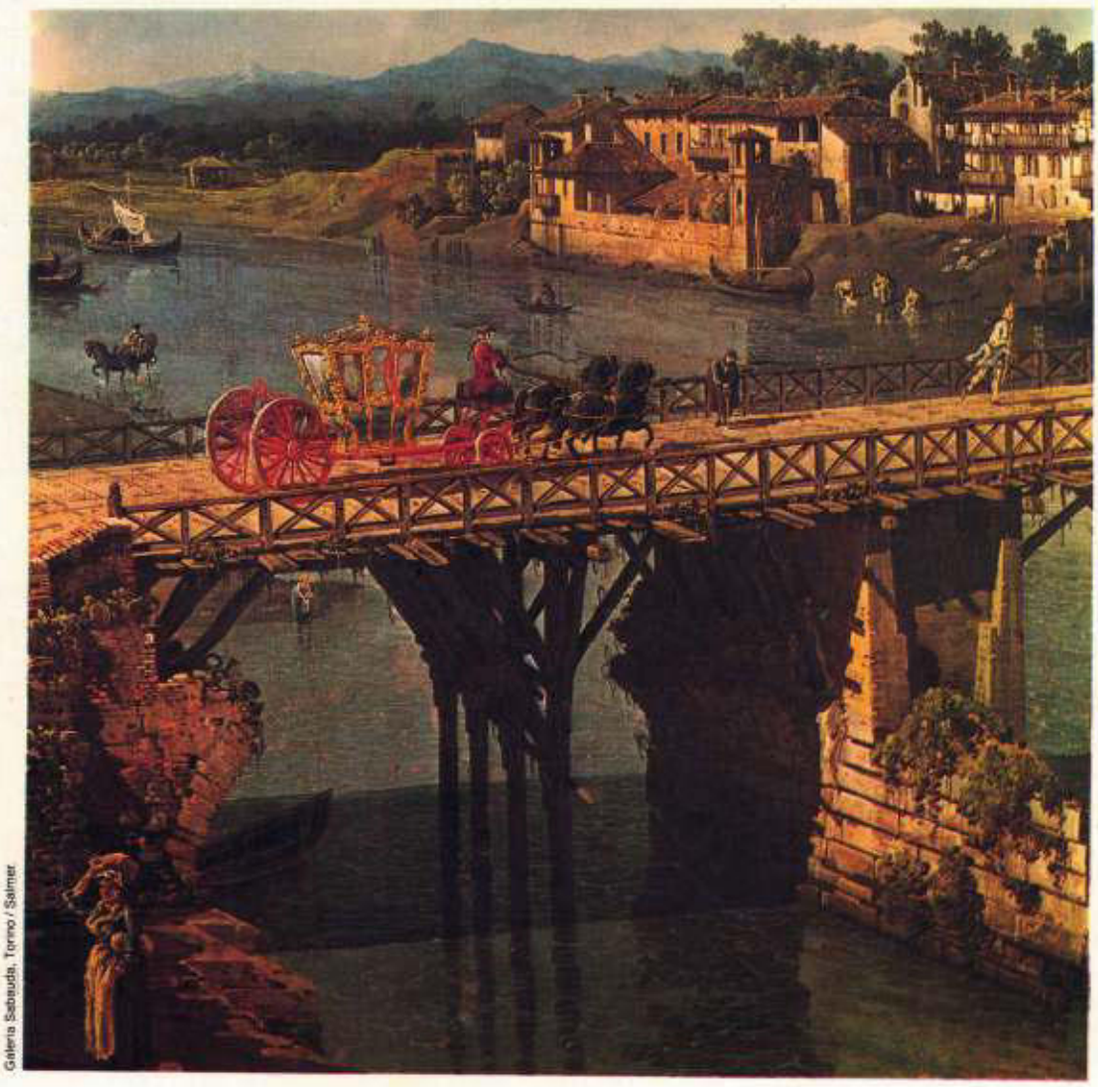
Primeira viagem à Itália

Quando estavam em Paris, alguns amigos tinham aconselhado Leopold a levar o filho à Itália, mas ele preferiu então visitar Londres. De qualquer maneira, a visita à Itália, pátria da música e sobretudo da ópera, que tanto atraía Wolfgang, apresentava-se aos olhos de Leopold como uma necessidade. Necessidade iniludível e urgente, pois a viagem teria de ser realizada enquanto Wolfgang fosse suficientemente criança para suscitar admiração. Por isso, após uma preparação meticulosa do trajeto, pai e filho puseram-se a caminho do Sul, em 12 de dezembro de 1769. Passando por Innsbruck, Bressanone, Bolzano, Verona, Mântua e Cremona, chegaram, em 23 de janeiro de 1770, ao primeiro grande objetivo: Milão.

A viagem foi triunfal. Em todo o lado foram acolhidos calorosamente e o gênio de Mozart despertou o maior entusiasmo. As pessoas chegaram a juntar-se nas ruas por onde tinha de passar e houve um concerto de órgão que quase teve de ser suspenso porque a assistência que enchia a igreja não desistia, no seu entusiasmo, de abraçar aquele «portento da música».

Foram particularmente importantes as jornadas vividas em Verona, onde passaram duas semanas. A prestigiosa Academia Filarmônica, que tinha uma grande tradição — havia sido fundada em 1543 — e uma vida muito intensa, convocou, em 5 de janeiro de 1770, uma

Tinha apenas passado um ano sobre o seu regresso de Viena quando, em janeiro de 1770, o jovem Mozart, como sempre acompanhado pelo pai, empreendeu a sua primeira viagem à Itália. Esta visita à pátria da música, e sobretudo da ópera, foi um êxito completo. Em todo o lado foram recebidos com grande entusiasmo e o gênio de Mozart foi elogiado em todos os meios. À direita: Ponte sul Po a Torino, *de Il Canaletto.*



Galeria Sabauda, Torino / Salmer

sessão extraordinária em que o submeteu a uma prova exaustiva. Assistiram, além dos «filarmônicos», toda a nobreza e numeroso público. Perante todos, Mozart dirigiu uma abertura da sua autoria, que mereceu aprovação unânime, tocou um concerto de piano à primeira vista — que, de acordo com a *Gazzetta di Mantova*, interpretou «excelentemente» — e uma sonata. Em seguida, deram-lhe quatro versos para que, sobre eles, compusesse uma ária, que se revelou de um «gosto delicado» e que teve de cantar imediatamente. Em seguida, propuseram-lhe dois temas, que reuniu numa única composição «de um modo admirável e segundo as melhores regras da arte», e tocou um trio de Boccherini à primeira vista. Finalmente, escreveu em partitura uma peça para orquestra de cordas, que pela primeira vez ouvia.

Esta prova despertou uma admiração que tocava as raias do assombro. Deram-lhe diplomas e a Academia nomeou-o *maestro di capella*, mas não acadêmico, honra que só lhe concederia em 1771. Também em Verona, fizeram-lhe um retrato — provavelmente por Saverio della Rosa (1745-1821) — em que aparece a tocar cravo.

Em Milão, como em toda a parte, contavam com protetores poderosos, para os quais levavam cartas de recomendação. O principal era o conde Karl Joseph von Firmian (1716-1782), ministro plenipotenciário da Áustria, em cuja casa Wolfgang deu vários concertos.

Nesta cidade, Mozart conheceu dois compositores cuja influência iria ser grande sobre ele: Giovanni Battista Sammartini (c. 1700-1775) e Niccolò Piccini (1728-1800).

Em 12 de março, deu um concerto em casa do conde Firmian, no qual estiveram presentes 150 pessoas da «primeira nobreza», incluindo o arcebispo de Milão, e os melhores músicos da cidade. Para este concerto, Mozart tinha composto quatro árias sobre textos de Metastásio (K. 77, 78, 79 e 88), que se destinavam a ser cantadas por dois castrados. Este concerto teve uma conseqüência importante: um contrato para compor a obra inaugural da temporada de ópera (1770-1771), nos termos do qual Mozart receberia 100 *gigliati* de honorários e habitação grátis.

Resolvidos os trâmites do contrato, foram para Roma em 14 de março, fazendo uma escala de cinco dias em Bolonha para visitar o teórico musical mais famoso da época, o franciscano Giovanni-Battista Martini (1706-1784). Nesta cidade, visitaram também o castrado Carlo Broschi e o lendário Farinelli (1705-1782), já retirado. O padre Martini também estava aposentado, mas quando ouviu Mozart improvisar uma fuga e outros exercícios da mais alta técnica musical, ficou tão admirado que abriu uma exceção para ele e assistiu ao concerto que o jovem gênio deu em 26 de março, no palácio do conde Pallavicini.

Depois de terem passado por Florença, Siena, Orvieto e Viterbo, chegaram a Roma em 11 de abril de 1770. Como sempre, o pai de Mozart obtivera cartas de recomendação para as mais altas personalidades, incluindo o cardeal secretário de Estado, Lazzaro Opizio Pallavicini (1719-1785), graças ao conde Pallavicini de Bolonha.

Roma

Chegaram a Roma a tempo de assistir aos célebres ofícios da Semana Santa na Capela Sistina do Vaticano. Aí ouviram o *Miserere*, de Gregorio Allegri (1582-1652), a nove vozes com dois coros, que se cantou desde a sua composição, em 1638, até 1870, durante os três dias de Trevas. Esta obra era considerada um tesouro exclusivo da Capela Sistina, de tal modo que era proibido copiá-la sob pena de excomunhão. Mozart ouviu-a no primeiro dia de Trevas e passou-a à partitura logo que chegou ao seu alojamento; no dia seguinte, ao voltar a ouvi-la, corrigiu os poucos erros que tinha feito. Pai e filho contaram, por carta, esta proeza à mãe e à irmã, que responderam na volta do correio, preocupadas com a hipótese de Wolfgang ter incorrido na pena de excomunhão. Numa carta posterior, Leopold acalmou os seus escrúpulos.

Em Roma, foram tratados com as maiores honras: Wolfgang dava quase diariamente um concerto no palácio dos Chigi, Odescalchi, Barberini, Colonna, Doria, etc., que, algumas vezes, os convidavam para jantar. Entre as altas personalidades qu· assistiam a estes concertos ou banquetes, deve mencionar-se o cardeal secretário de Estado, que, uma vez, chegou a sentar-se ao lado de Wolfgang.

Apesar dessa intensa atividade, Mozart teve ainda tempo para compor: uma contradança (K. 123), que enviou imediatamente para Salzburgo, com as indicações necessárias para a entrada dos pares, duas sinfonias (K. 95 e 97), um cânone a quatro vozes (K. 89-*a*), duas árias e um *Kyrie* a cinco vozes (K. 89).

Nápoles

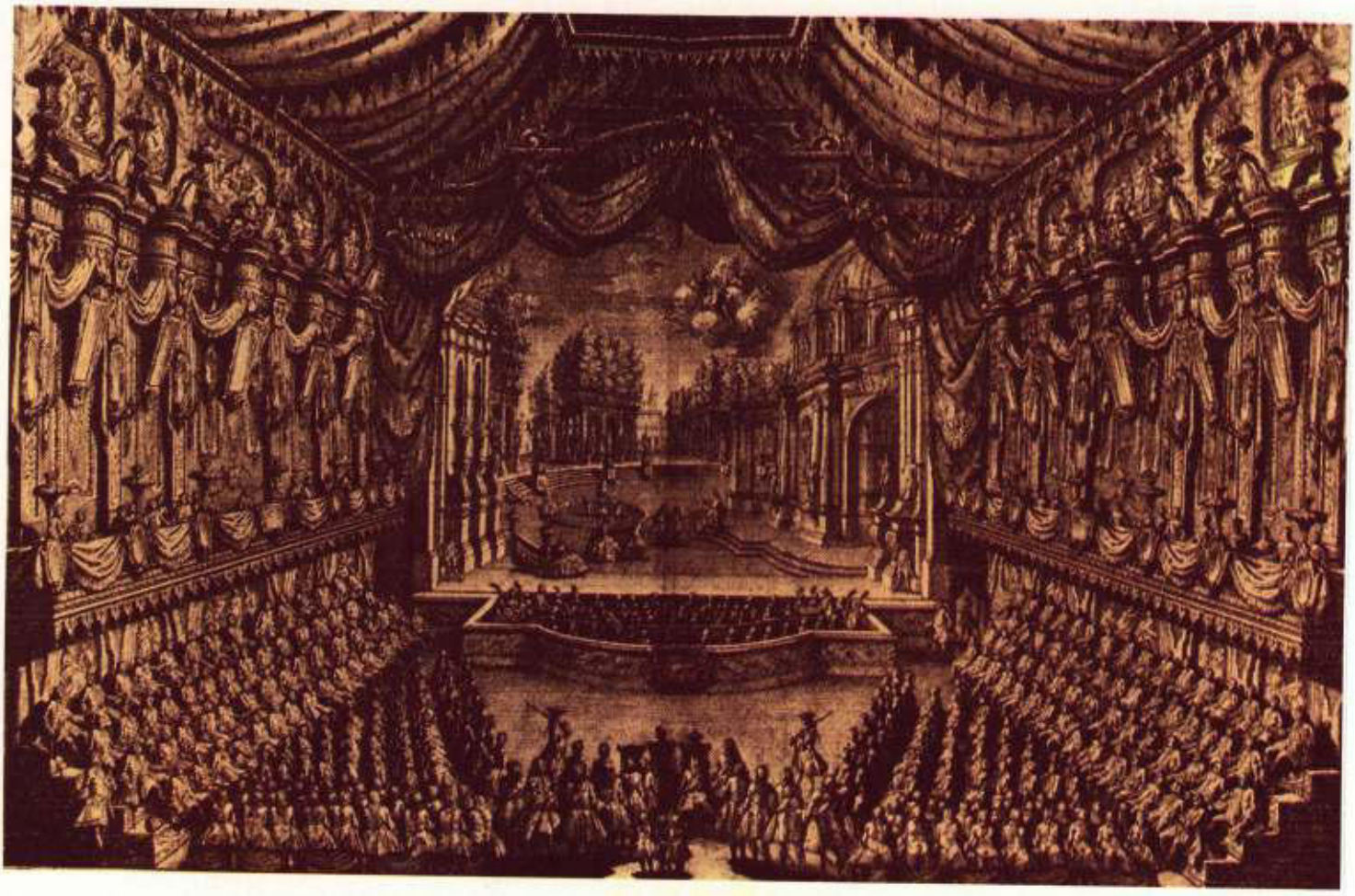
A 8 de maio, partiram para Nápoles, onde chegaram a 14. Nápoles era, então, um dos principais centros de ópera do mundo. Efetivamente, Mozart encontrou ali muitos dos melhores cantores da altura, entre os quais Giuseppe Aprile (1732-1813), Anna de Amicis (c. 1740-1783) e o castrado Gaetano Majorano Caffarelli (1703-1783), quase tão célebre como Farinelli; e grandes compositores como Giovanni Paisiello (1740-1816), Pasquale Caffaro (1706-1787), Niccolò Jommelli (1714-1774), etc.

Mozart fala deles e de outros nas suas cartas: «*la signora* De Amicis cantou maravilhosamente»; «estivemos numa igreja a ouvir uma música — lindíssima — do senhor Ciccio di Majo»; «a ópera que está aqui a ser representada é a de Jommelli; é bonita mas demasiado elevada e de um gosto antiquado; De Amicis canta de

Após curtas paragens em diversas cidades italianas, Leopold e Wolfgang Mozart chegaram a Roma, em 11 de abril de 1770. Nesta cidade, foram tratados com as máximas honras e Mozart teve oportunidade de ouvir o Miserere, *de Gregorio Allegri, considerado um tesouro exclusivo do Vaticano. Na página seguinte, em cima: a praça Navona de Roma, por G. P. Pannini.*

À direita: cena de Il sogno d'Olimpia, *serenata-ópera de Giuseppe di Majo, representada pela primeira vez em 1747, no Palácio Real de Nápoles, então um dos principais centros de ópera do mundo. Mozart contatou com cantores do nível de Giuseppe Aprile, Anna de Amicis e o castrado Gaetano Majorano Caffarelli.*

Giraudon



Arquivo Salvat

Se, durante a sua visita a Nápoles, Mozart teve oportunidade de conhecer compositores da categoria de Giovanni Paisiello (à esquerda) durante a sua segunda estada em Bolonha consolidou a sua amizade com o padre franciscano Martini (à direita), que, além de lhe transmitir um amor profundo pela polifonia clássica, contribuiu para que fosse aceito na Academia Filarmônica desta cidade, com a categoria de compositor.

Museu Cívico Bibliográfico Musical. Bolonha/Arquivo Salvat

um modo insuperável, tal como Aprile». A ópera de Jommelli a que aludia é a *Armida abbandonata*.

Já nesta época Mozart aparecia aos olhos dos que o ouviam como um compositor capaz de se medir com qualquer outro, apesar dos seus 14 anos.

Cavaleiro da Espora de Ouro

Em 25 de junho, muito cedo, regressaram a Roma, onde os esperava uma grande surpresa: o cardeal Pallavicini tinha conseguido que o papa nomeasse o jovem compositor cavaleiro da Espora de Ouro. Em 16 de junho, o papa Clemente XIV havia assinado o «breve» de nomeação e, a 5 de julho, o cardeal Pallavicini em pessoa impôs-lhe as insígnias: cruz de ouro maciço com fita encarnada, adaga e espora. Dois dias depois, o papa recebia o novo cavaleiro em audiência privada. Apesar de essencialmente honorífica, a condecoração com que Mozart foi agraciado implicava direitos e privilégios importantes. Porém, Mozart nunca fez uso das prerrogativas a que a condecoração papal lhe dava direito.

A 10 de julho, saíram para Bolonha, onde chegaram a 20 do mesmo mês, depois de terem efetuado uma peregrinação ao Santuário do Loreto. Ali esperavam-nos várias surpresas muito agradáveis. No dia 27 de julho, Mozart recebeu o libreto de *Mitridate, rè di Ponto,* K. 87, a ópera que tinha de compor para Milão, escrito por Vittorio-Amadeo Cigna-Santi, e a lista dos principais cantores. Para que tivesse o sossego indispensável para compor a partitura, o conde Pallavicini convidou os Mozart para passarem uma temporada na sua casa de campo Alla Croce del Biacco, situada nos arredores da cidade, pondo dois criados às suas ordens. Fora das horas de trabalho, Mozart e o pai faziam vida em comum com a família do conde.

Um dos músicos que foram a Bolonha para visitar o padre Martini foi Charles Burney (1726-1814), o grande historiador inglês de música, que, numa sessão da Academia Filarmônica, aludiu ao incrível talento de que Mozart dera provas seis anos atrás em Londres.

Um acadêmico de 14 anos

Se, enquanto vivia com os Pallavicini, Mozart visitava o padre Martini com freqüência, quando, em 1 de outubro, regressou à cidade, essas visitas passaram a ser diárias. Nessas entrevistas memoráveis, o sábio franciscano transmitiu ao jovem Mozart aquele amor profundo pela sinfonia clássica que o acompanharia ao longo de toda a sua vida. O padre Martini também o pôs em contato com a Academia, de que era um dos membros mais eminentes, e, a seu conselho, Mozart solicitou a sua admissão na mesma com a categoria de compositor. Para o aceitarem, houve que se abrir uma exceção muito grande: segundo os estatutos, era obrigatório ter completado 20 anos e pertencer à Academia como cantor ou instrumentista pelo menos durante um ano. Mozart não preenchia nenhuma das duas condições. A prova de admissão realizou-se a 9 de outubro, com o rigor e a solenidade que os estatutos determinavam. Leopold descreve a cerimônia nos seguintes termos:

«Wolfgang tinha de comparecer às 4 da tarde na sala de atos da Academia. Aqui, o *Princeps Accademiae* e os dois censores — mestres de capela experientes —, na presença de todos os membros da Academia, atribuíram-lhe uma antífona, para que a compusesse a quatro vozes. Para isso, encerraram-no num compartimento contíguo, que foi fechado à chave. Depois de a ter composto e de os censores e todos os mestres de capela e compositores a terem examinado e aprovado, efetuou-se a votação, em que todas as bolas foram brancas; então, chamaram-no e, quando ele entrou, todos o aplaudiram. Assim que, em nome da Academia, o *Princeps Accademiae* lhe anunciou a sua admissão, todos o felicitaram. Ele agradeceu, após o que o ato terminou. Todos estavam admirados pela rapidez com que compôs o trabalho, pois apenas demorou meia hora.»

A composição da prova foi a antífona *Quaerite primum regnum Dei,* K. 85. Embora confirme, no geral, os dados de Leopold Mozart, a ata da Academia contém, na sua concisa linguagem burocrático-administrativa, uma indicação que modera um pouco a linguagem triunfante daquele. «O senhor Mozart con-

cluiu a sua prova em menos de uma hora, o que, em vista das circunstâncias, foi considerado suficiente.»

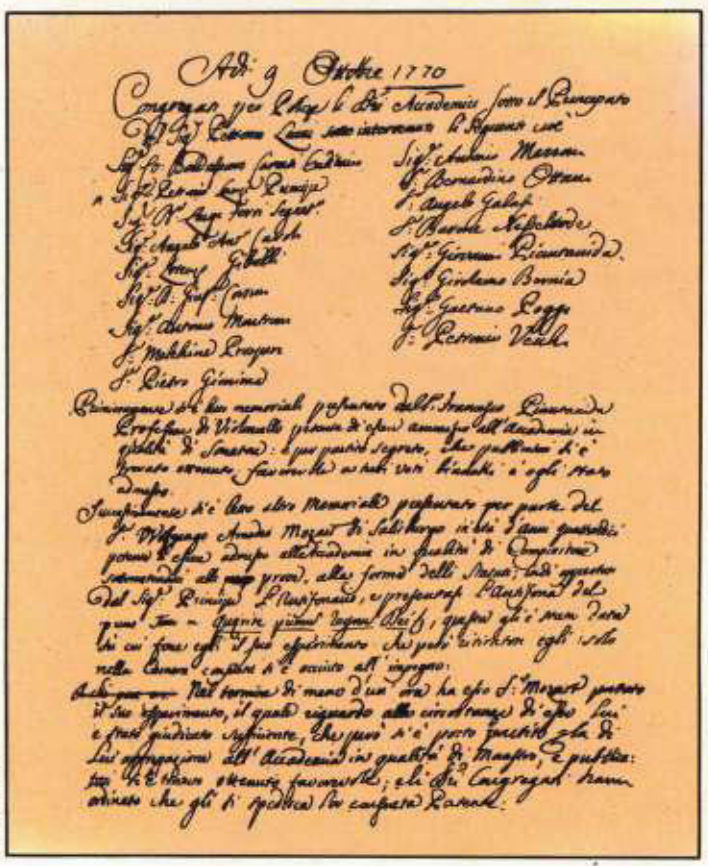
Efetivamente, essa antífona não foi escrita com todos os preceitos escolásticos que as normas da Academia exigiam, sobretudo devido a certas liberdades no contraponto e à pouca precisão na resolução das dissonâncias. De fato, o próprio padre Martini introduziu algumas alterações no autógrafo de Mozart.

Sem dúvida sob a influência deste franciscano, Mozart compôs, nesta época, algumas obras vocais polifônicas e também estritamente contrapontístico-técnicas, como o moteto-intróito *Cibavit eos*, K. 44, e o *Miserere*, K. 85, ambos para quatro vozes e órgão.

A 13 de outubro, pai e filho seguiram para Milão, a fim de cumprir o contrato com a Ópera. Aqui, Mozart encontrou várias dificuldades, principalmente porque a *prima donna* Antonia Bernasconi (1741-1803), que ia cantar o importante papel de Aspásia, insistia em que as suas árias, em vez de serem as que Mozart tinha composto, fossem as que Quirino Gasparini havia escrito em 1767 e com as quais obtivera vários êxitos. Por fim, Mozart triunfou e a música foi toda da sua autoria, exceto os *balli*, que foram de Francesco Caselli, um compositor de quem não se conhece qualquer dado biográfico. Mozart teve, contudo, que refazer diversas árias para satisfazer os gostos e exigências dos cantores. No entanto, parece que, finalmente, os próprios intérpretes se convenceram da superioridade das melodias de Mozart e chegaram a entusiasmar-se com elas. Os ensaios foram numerosos em comparação com o que era habitual na altura. A 26 de dezembro de 1770, *Mitridate, rè di Ponto*, foi estreada com grande êxito no Teatro Regio Ducale. Houve vinte representações, o que constitui um número extraordinário para a época. Mozart dirigiu, ao cravo, as três primeiras, deixando, como era costume, as seguintes para outros maestros.

Na primeira quinzena de janeiro, enquanto a sua ópera triunfava no teatro, Mozart deu vários concertos em casa de alguns nobres. De 14 a 31, esteve em Turim com o pai. A 4 de fevereiro, empreenderam a viagem de regresso a casa, visitando, de passagem, Veneza, Pádua e Verona. Chegaram a Salzburgo em 28 de março.

Embaixo: reprodução da ata redigida acerca da admissão de Mozart na Academia Filarmônica de Bolonha com a categoria de compositor. A composição da prova foi a antífona Quaerite primum regnum Dei, *K. 85, que, segundo consta na ata da Academia, foi escrita pelo jovem músico em menos de uma hora.*



Arquivo Salvat

Entre Itália e Salzburgo

Mesmo antes de deixarem a Itália, já tinham planejado lá voltar, pois Wolfgang recebera várias encomendas importantes. As mais urgentes eram uma serenata para o casamento do arquiduque Fernando, governador e capitão-general da Lombardia, com a princesa Maria Beatriz de Este, que se celebraria em outubro, e um oratório que lhe tinham pedido em Pádua.

Mas isso não o impediu de trabalhar ativamente durante os poucos meses da primavera-verão de 1771 que passou em Salzburgo. Compôs o oratório de Pádua — *La Betulia liberata*, K. 118 — que substituiu a *Azione sacra in 2 parti*, sobre texto de Metastásio, que não chegou a ser estreada em vida do compositor. Escreveu também música para a Catedral de Salzburgo: *Regina Coeli*, K. 108, *Litania lauretana*, K. 109, ofertório *Inter natos mulierum*, K. 72, para a festa de S. João Batista, *Kyries*, K. 90, 116 e 221, salmos, K. 93 e 93-*a*, *Lacrimosa*, K. 93-*c*, e o hino *Justum deduxit Dominus*, K. 326. Além disso, compôs as sinfonias K. 73, 74-*g*, 75 e 110.

Por esta altura, aparecem nas suas cartas os primeiros sintomas daquilo que Alfred Einstein tão a fundo estudou em *Mozart e o Eterno Feminino*.

Mas tinha de cumprir o compromisso milanês e, por isso, pai e filho puseram-se, uma vez mais, a caminho da Itália. Saíram de Salzburgo a 13 de agosto e a 21 estavam já em Milão. A principal composição para as festas nupciais do arquiduque iria ser a ópera *Ruggiero Overo L'eroica gratitudine*, de Johann Adolf Hasse (1699-1783), com libreto de Metastásio.

A serenata encomendada a Mozart foi *Ascanio in Alba*, K. 111, que, na realidade, era uma ópera em dois atos, embora mais curta do que então era habitual. A sua composição foi muito rápida: recebeu o libreto, escrito por Giuseppe Parini, em fins de agosto e a 23 de setembro estava terminada. Hasse estreou a sua obra em 16 de outubro e Mozart em 17. A deste teve um êxito tão clamoroso que eclipsou totalmente a do velho Hasse, que teve um gesto digno: reconheceu a superioridade do jovem Mozart e, sem ressentimento nem inveja, comentou para o seu amigo, o sacerdote Giovanni Maria Ortes: «Este menino fará com que nos esqueçam a todos.» *Ascanio in Alba* foi repetida várias vezes nos dias seguintes. Em Milão, Mozart compôs ainda as sinfonias K. 96 e 112 e o divertimento K. 113.

Em 16 de dezembro de 1771, os Mozart chegaram a Salzburgo, de regresso da segunda viagem à Itália. Nesse mesmo dia, morria Sigismund von Schrattenbach, príncipe-arcebispo de Salzburgo, protetor e admirador do jovem Wolfgang. À direita: pormenor de um quadro em que aparece Wolfgang menino, sentado entre o príncipe-arcebispo Sigismund e o pai, durante um concerto realizado no palácio vienense de Schönbrunn.

Para festejar o seu casamento, o arquiduque Fernando, governador e capitão-general da Lombardia, encomendou a composição de uma ópera a Adolf Hasse (embaixo) e de uma serenata a Mozart. Hasse estreou a sua obra Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine *em 16 de outubro de 1771 e Mozart a sua* Ascanio in Alba *em 17. O êxito do jovem compositor foi tão esmagador que Hasse reconheceu de bom grado a sua superioridade.*

E. Lessing / Magnum - Zardoya

Leopold tentou colocar o filho a serviço do arquiduque. Este, apesar de no fim de *Ascanio in Alba* ter cumprimentado Mozart com a frase «*bravissimo maestro*» e de o ter recebido em audiência a 30 de novembro, não se quis comprometer. Escreveu sobre o assunto a sua mãe, a imperatriz Maria Teresa, que lhe respondeu aconselhando-o a não aceitar a seu serviço «um compositor nem outras pessoas inúteis semelhantes», e em particular nenhum Mozart, «que andam a correr mundo como mendigos».

Em virtude de o arquiduque ir protelando a questão, os Mozart deixaram Milão a 5 de dezembro, e a 16 já estavam em casa. No dia em que chegaram a Salzburgo, deu-se um acontecimento que influenciaria a vida de Wolfgang: nesse dia, morreu o príncipe-arcebispo Sigismund, que tinha permitido a Leopold longas ausências do seu lugar, mantendo-lhe o pagamento muitas vezes, e que lhe dera uma elevada soma para a primeira viagem à Itália.

A 14 de março de 1772, foi eleito para lhe suceder o conde Hieronymus Colloredo (1732-1812). Para a sua sagração, Mozart compôs a serenata dramática *Il sogno di Scipione*, K. 126, sobre texto de Metastásio.

A princípio, tudo correu bem: em 9 de agosto de 1772, Colloredo nomeou Wolfgang *Konzermeister* da orquestra da corte, com um ordenado anual de 150

Museu de Milão/Fabbri

florins, quantia nada de desprezar atendendo a que se tratava de um jovem de 16 anos. Mas Mozart cedo começou a sentir-se «escravizado» em Salzburgo. Colloredo foi um grande arcebispo, mas era um homem enérgico, que não permitia que se transgredissem as normas. Os Mozart aperceberam-se rapidamente de que, para eles, a situação tinha mudado.

Entretanto, de Milão tinham encomendado a Wolfgang uma nova ópera para a inauguração da temporada. A ópera seria *Lucio Silla*, segundo libreto de Giovanni de Gamerra (1743-1803), refeito por Metastásio. Em 24 de outubro, pai e filho tomaram, uma vez mais, o caminho da Itália.

Como sempre, a composição avançou rapidamente: tinha escrito parte dos recitativos em Salzburgo; para as árias, ouviu primeiro os cantores que as iriam interpretar, a fim de conhecer as suas possibilidades exatas. A 12 de dezembro, realizou-se o ensaio dos recitativos, a 19, 20 e 22, os ensaios das árias com orquestra, e a 23, o ensaio geral.

A estréia efetuou-se no Teatro Regio Ducale, no sábado, 26 de dezembro de 1772. Mozart ainda não completara 17 anos. Os intérpretes eram todos excelentes: Anna de Amicis, Daniella Mienci, Venanzio Rauzzini; à última hora, tiveram de substituir alguns cantores, incluindo o protagonista, que foi Bassano Morgnoni, que teve de vir de Turim, por ter adoecido aquele que fora previsto de início. Devido a isto, Mozart teve de mudar num dia as duas árias principais e a parte correspondente do terceto. Além da ópera, Mozart compôs três bailados, dos quais só se conserva um, atualmente, *La gelosie del serraglio*, K. A-109.

Em 24 de outubro de 1772, Mozart empreendeu a sua terceira e última viagem à Itália, país onde foi sempre recebido com todas as honras. Desta vez, os seus passos dirigiram-se a Milão, cidade que lhe tinha encomendado a composição de uma obra para a inauguração da temporada. A ópera seria Lucio Silla, *com libreto de Giovanni Gamerra, e a sua estréia efetuou-se no Teatro Regio Ducale (em cima), no dia de Santo Estêvão de 1772. Embora a primeira representação obtivesse um êxito bastante discreto, nas seguintes foi acolhida com tanto entusiasmo que chegou a ser representada 26 vezes, caso raro na época.*

Na noite da estréia, *Lucio Silla* teve um êxito discreto em virtude de um grande atraso no começo da representação, que estava prevista para as 6 da tarde e só principiou às 8, devido à demora do arquiduque, ocupado com graves problemas de Estado. Esta grande espera pôs os espectadores nervosos e, sobretudo, os artistas, que se enganaram várias vezes; porém, nos dias seguintes, recuperou terreno e foi repetida 26 vezes, caso raro na altura.

Leopold aproveitou a ocasião para continuar a procurar um cargo digno e estável para o filho. Como a proposta feita ao arquiduque Fernando se devia pôr definitivamente de parte, bateu em outras portas, inclusive à do grão-duque da Toscânia; a resposta foi tão vaga e pouco promissora como a que recebera do

Miniatura anônima, em marfim, que representa Wolfgang Amadeus Mozart em 1773.

arquiduque milanês: «Tomar-se-á em consideração a sua proposta.»

Entretanto, Wolfgang não perdia tempo: acabou a sinfonia K. 161, que começara em Salzburgo, compôs os quatro quartetos K. 157-160, o divertimento K. 186 e o moteto para soprano e orquestra, *Exultate, iubilate,* K. 165, escrito para o castrado Venanzio Rauzzini e estreado em 17 de janeiro de 1773. Em fins de fevereiro, Leopold convenceu-se de que, na Itália, não era possível, de momento, arranjar um lugar para Wolfgang. Em face disso, pai e filho regressaram, nos primeiros dias de março, a Salzburgo, onde chegaram a 13.

Mozart não voltou mais à Itália, país que, como ele próprio confessava, «o tinha recebido com honras que não dispensara a nenhum outro músico». Na realidade, ao atravessar a fronteira para Salzburgo, não era só a nação dos grandes triunfos juvenis que deixava para trás, mas algo muito mais importante: eram os anos de menino-prodígio, dos triunfos espetaculares, mas um tanto inconsistentes e até superficiais. Mozart, que havia pouco completara 17 anos, ia enfrentar a luta pela vida. Uma luta para a qual não estava talvez preparado.

Produção musical

Capítulo 31

Música instrumental e de câmara

O período compreendido entre 1750 e 1775 caracterizou-se fundamentalmente pela experimentação e procura de uma nova linguagem sonora, ou melhor, pelo estabelecimento de um sistema original de articulação de alguns elementos que, se bem já existissem no final do barroco, necessitavam de uma coordenação sintática que os dotasse de uma flexibilidade consentânea com as idéias modernas, que já se encaminhavam para o nacionalismo, a franco-maçonaria e, em suma, para o liberalismo econômico e o Estado parlamentar. Costuma dizer-se que o código musical da burguesia revolucionária repousa no estabelecimento da tonalidade e na fixação definitiva dos esquemas ca-

O funcionamento da retórica musical clássica, baseado num esquema de repetição minuciosamente regular, começou a ser substituído nos finais do século XVIII — fato que já se nota na música de Mozart — por uma maior liberdade de escrita. Em cima: Le Concert, *do pintor Jean-Honoré Fragonard (1732-1806).*

denciais. Sem querermos contradizer tal afirmação, conviria atenuá-la dizendo que essas ancoragens harmônicas se podem detectar perfeitamente quase desde o século anterior e que o que caracteriza o estilo clássico é mais um novo tipo de relação entre a frase e o discurso tonal que, presidido pela idéia geral da cadência perfeita (tônica-dominante-tônica), se aplica simultaneamente a toda e a cada uma unidade discursiva do texto. Assim, não seria a tonalidade em si mesma o traço de distinção da linguagem sonora do século XVIII, mas sim a sua utilização sistemática como princípio estruturador e ordenador do esquema formal e, por conseguinte, como autêntico *traço de pertinência* sobre o qual assenta o sistema de articulações da arte clássica. Daí a sua tendência para a distribuição do texto em frases breves e periódicas que se combinam entre si, de tal modo que o discurso apresenta uma estrutura de legibilidade baseada na repetição e articulação de cada uma destas breves seqüências, cujo modelo é constituído pela frase de quatro compassos, auto-suficiente e fechada sobre si mesma, ao invés da frase barroca, cuja última célula tende para uma abertura que retorna na primeira célula da frase seguinte, o que dava a esta arte a sua continuidade característica. Caberia então definir o estilo clássico como uma textura essencialmente poética ou, por outras palavras, *uma escrita em verso,* tão forte e perceptível é nele a repetição e tão solidamente se organizam no seu discurso as cadências periódicas.

Mozart e o estilo clássico

Embora pertencendo plenamente ao classicismo, o sistema de articulação de Mozart, mais evidente nas suas últimas sonatas, quartetos e quintetos do que na escrita sinfônica, parece conter já dentro de si toda a sensibilidade do século XIX. Afirmar que Mozart foi o primeiro romântico é quase um lugar-comum e, como em geral acontece com todas as idéias que se apresentam como convencionais, tal asserção costuma ser aceita ou refutada, mas quase nunca discutida. Em nosso entender, essa afirmação é muito mais exata do que se poderia pensar, desde que tomada no sentido literal e não, como é costume, como uma simples metáfora emotiva.

Acabamos de definir o classicismo como um tipo de textura sonora versificada. Queremos com isto sublinhar que os dispositivos retóricos da enunciação musical no século XVIII aparecem ordenados por uma idéia central que é a lei de distribuição simétrica de certas unidades formais fechadas.

E. Lessing / Magnum / Zardoya

Entre a música de câmara escrita por Mozart, os quartetos ocupam um lugar de relevo devido à sua assombrosa perfeição e ao equilíbrio formal e concertante de cada um dos instrumentos. À esquerda: uma das salas da casa onde Mozart viveu de 1784 a 1787, na rua Domgasse de Viena, atualmente convertida no Mozart-Gedenkstätte.

No século XVIII, foi notável a influência da música turca nas cortes européias. Seguindo essa moda, Wolfgang Amadeus Mozart deu o título de Marcha Turca *ao último andamento da sonata de piano em lá maior, K. 331. Embaixo:* O Grão-Turco Oferecendo Um Concerto à Amante, *segundo um pintor da escola francesa.*

O funcionamento da retórica musical clássica baseia-se, pois, na articulação de células melódicas irredutíveis de duas, três e quatro notas, que se agrupam em frases fechadas, de preferência de dois e quatro compassos. Uma das características do classicismo é que esse esquema de repetição é minuciosamente regular e o seu padrão mais freqüente assenta na sucessão numérica. Deste modo, os reaparecimentos — tal como na escrita em verso — seguem uma norma perfeitamente predizível: não é debalde que o paradigma literário dominante é, ainda, a poesia trágica. Pelo contrário, na escrita romântica assistimos a uma sucessiva libertação narrativa, cujo modelo se configura no romance e cuja plasmação musical especifica é o poema sinfônico, a música descritiva. O romantismo é, pois, *uma escrita em prosa.*

Por isso, quando dizemos que Mozart foi o primeiro romântico queremos afirmar que é na sua música — perfeitamente clássica — que se verificam as primeiras rupturas da simetria que irão permitir a formalização posterior de uma textura musical de prosa. E é assim porque, mesmo quando essas rupturas ocupam, estatisticamente, uma porção muito menor do que a que corresponde à escrita versificada característica do estilo, essas assimetrias aparecem na sua obra, integradas de modo decisivo na retórica formal. Assim, e cingindo-nos apenas a exemplos conhecidos, as irregularidades rítmicas e harmônicas do andamento central da sonata de piano e violino em lá maior, K. 526, com as suas surpreendentes deslocações modulatórias (ou as do *andante* da sonata de piano em si bemol, K. 333), as repetições de acordes de difícil justificação formal que se encontram no final do *allegro* inicial da sonata de piano em ré maior, K. 576 (maneira de dar ênfase a elementos isolados não temáticos, tal como mais tarde se apresentará no surpreendente *adagio* do quinteto em sol menor, K. 516), ou os desajustamentos discursivos originados pelo reaparecimento dos elementos introdutórios a meio do desenvolvimento (como os do quinteto em ré maior, K. 593) não são simples caprichos nem pormenores isolados de originalidade brilhante e gratuita, mas autênticas brechas, verdadeiros *versos livres,* breves, mas

Giraudon

altamente significativas *estruturas de prosa* incluídas com extraordinária habilidade dentro de um percurso dominado pela simetria e a periodicidade. Estabelece-se, assim, um novo tipo de «articulação expressiva», que se junta à anterior, à qual parcialmente se opõe. Desses dois planos de articulação sobrepostos a uma mesma unidade discursiva surge uma «prosificação» da textura sonora romântica, cujo primeiro sinal se encontra, precisamente, na assimetria mozartiana.

Essas idéias — que serão desenvolvidas por Beethoven, irão influir decisivamente em Schubert e, através dele, passarão a Mahler — são particularmente audaciosas e não enfraquecem a composição e estrutura formal do discurso clássico, mas equilibram-no e fortalecem-no, demonstrando até que ponto é certo que, no âmago de cada estilo, se pode encontrar o seu oposto e que o jogo de tensões próprio de cada escrita se baseia na presença e no estatuto que nele alcançam os dispositivos teóricos que o negam e contradizem. Por isso, consideramos Mozart o primeiro dos românticos: porque se trata do expoente mais acabado e dialeticamente mais complexo do classicismo.

Panorama

A estrutura formal dominante da música de câmara do período clássico costuma cingir-se ao modelo sonata; trata-se de obras em três ou quatro tempos (e, mais raramente, em dois), o primeiro dos quais segue o conhecido esquema bitemático. Às vezes, esta forma encontra-se no último andamento e, a título muito excepcional, no tempo lento. O terceiro andamento é, em regra, um minueto e o último um rondó ou variações. As sonatas de piano, as de piano e violino, os trios, os quartetos e os quintetos pertencem a essa estrutura. Uma vez que não é possível proceder aqui a uma análise pormenorizada da considerável obra de câmara de Mozart, passaremos uma breve revista aos ciclos mais significativos e às peças mais representativas. Incluiremos também uma seção destinada a agrupar alguns trabalhos não subordináveis ao modelo da sonata, mas derivados da forma suíte, particularmente interessantes e talvez menos divulgados do que, na verdade, merecem: falamos dos divertimentos e serenatas para instrumentos de sopro, que focaremos no final deste texto.

As sonatas de piano

Em poucos casos se poderá apreciar melhor a variedade e amplitude com que Mozart encarava o problema formal do que nas sonatas de piano. Já no grupo das compostas em Salzburgo, entre 1774 e 1775, chamam a atenção a sua forte tendência para utilizar no desenvolvimento materiais temáticos não incluídos na exposição, as oscilações tonais da reexposição, como acontece na sonata em dó maior, K. 209, e a distribuição irregular de tempos, como na sonata em mi bemol maior, K. 282, que começa com um *adagio* e contém dois minuetos à maneira de episódio central, ou a sonata em sol maior, K. 284, com um esquema *allegro-polaca* em rondó com variações. No grupo seguinte, figuram as duas sonatas de Mannheim (1777). Na segunda, a sonata em ré maior, K. 311, aparece já um esquema simétrico que será freqüente no autor, ao recapitular o segundo tema para terminar com o primeiro. Por sua vez, no grupo das sonatas parisienses, com exceção da K. 333 anteriormente referida, tornará a notar-se a tendência de Mozart para desenvolver motivos inexistentes na exposição: na sonata em fá maior, K. 332, encontramos quatro episódios contrastantes quase in-

A sonata com violino de estilo clássico atribuia, em geral, a este instrumento o papel de simples comparsa. Apesar de existirem várias composições anteriores de Bach e Boccherini que perseguem o mesmo objetivo, Mozart é considerado o músico que conseguiu equiparar a importância do violino à do instrumento de tecla na interpretação de sonatas. À esquerda: O Duo Interrompido, *pintado por John Arthur Lomax em 1857.*

dependentes antes de desembocar num tema de minueto, no qual se irá basear o desenvolvimento. Nas últimas sonatas e fantasias para instrumentos de tecla aparece, pelo contrário, um estilo claramente mais versificado e periódico, que, como na deliciosa sonata em dó maior, K. 545, quase se aproxima da paródia. O domínio do contraponto tornou-se absoluto nas últimas peças da coleção: o descobrimento de Johann Sebastian Bach — proporcionado por Gottfried van Swieten e Joseph Haydn — revela-se aqui como a influência decisiva da última fase de Mozart.

As sonatas de violino e piano

É costume afirmar que o impulso decisivo de Mozart para a sonata com violino consistiu em transformar o papel deste instrumento até lhe conceder uma importância musical (e uma dificuldade técnica) absolutamente paritária com a dos instrumentos de tecla. Não devem, todavia, esquecer-se os trabalhos anteriores de Johann Christian Bach, Luigi Boccherini e, especialmente, os divertimentos para cravo e violino de Joseph Schuster, em que o próprio Mozart afirma ter-se baseado. No fim de contas, as três séries de assombrosas sonatas de violino, *viola da gamba* e flauta, com cravo, de Johann Sebastian Bach tinham sido, durante muitos anos, uma ousada experiência sem paralelo. Assim, a sonata com violino de estilo clássico relegava normalmente este instrumento para um tímido papel de mero imitador dos desenhos contidos na parte do piano, verdadeiro instrumento organizador do discurso, como provam as dezesseis sonatas de Mozart compostas entre 1763 e 1766 e publicadas em Paris como op. 1, com o expressivo título de *Sonatas de piano que podem ser tocadas com acompanhamento de violino.* Mas, a partir do ciclo de sonatas palatinas (K. 301-306), a importância do violino aumenta até chegar ao diálogo paritário nas sonatas K. 454, 481 e 526. Reveste-se de particular interesse apontar neste primeiro ciclo a preponderância de obras em dois andamentos (idéia que não será retomada posteriormente), em geral com um ritmo movimentado. Talvez devamos ver aqui a marca de Johann Christian Bach ou de Joseph Haydn, dos quais muitas das sonatas com solista seguem um esquema de distribuição semelhante. Entre elas, a sonata em ré maior, K. 306 — a única em três andamentos —, é já um exemplo de notável maturidade.

No grupo de seis sonatas dedicadas a Josepha Auernhammer, compostas entre 1778 e 1781, chamam especialmente a atenção a complexidade e audácia das soluções estruturais adotadas. Na sonata em si bemol maior, K. 378, assistimos ao primeiro exemplo histórico de sonata em três temas. Outro exemplo é o andamento inicial da K. 379, que começa com um amplo *adagio,* em sol maior, de um esquema rigoroso, para, ao chegar à reexposição, passar para um inesperado *allegro,* em sol menor. Aparentemente, esta peça surpreendente possui apenas dois andamentos, o segundo dos quais é constituído por variações.

Mas a bipartição efetiva do primeiro denota uma estrutura tripartida.

Entre as últimas sonatas de violino e piano merece ser salientada a sonata em mi bemol, K. 481, também com primeiro andamento tripartido e um *adagio* que revela uma singular mestria na exploração das modulações.

Os trios

Comparativamente mais reduzida, a produção de Mozart para violino, violoncelo e piano mostra, tal como as sonatas de violino, uma tendência geral para o estabelecimento da distribuição equitativa entre as diferentes partes. Há que ter em conta que, até pouco antes, o violoncelo ou o baixo da viola desempenhavam um papel completamente subordinado ao desenvolvimento do suporte harmônico-rítmico do discurso. O baixo contínuo foi um apoio imprescindível do ponto de vista acústico até uma boa parte do século XVIII. Assim, a formação do trio, que em Mozart é contemporânea e paralela à autonomia do violino na sonata, contribui fundamentalmente para a eman-

Museu Mozartiano/Salmer

Os quartetos de cordas (dois violinos, violeta e violoncelo) de Mozart constituem uma das partes essenciais da sua música de câmara. O compositor escreveu trinta e nove quartetos, entre os quais se devem salientar os seis publicados em 1774 (K. 168-173) e os dedicados a Haydn. Em cima: quarteto de cordas em ação; na parede, pode ver-se um busto de Mozart.

cipação do violoncelo como elemento melódico e contrapontístico, em vez de simples peça da organização do baixo. Neste sentido, as primeiras sonatas de violino já referidas podem ser consideradas plenamente peças com violoncelo *ad libitum:* o fato de datarem de uma época tão recuada leva-nos a pensar na combinação tradicional de cravo com baixo de instrumento de arco e um violino solista, que parafraseia os desenhos do instrumento de tecla.

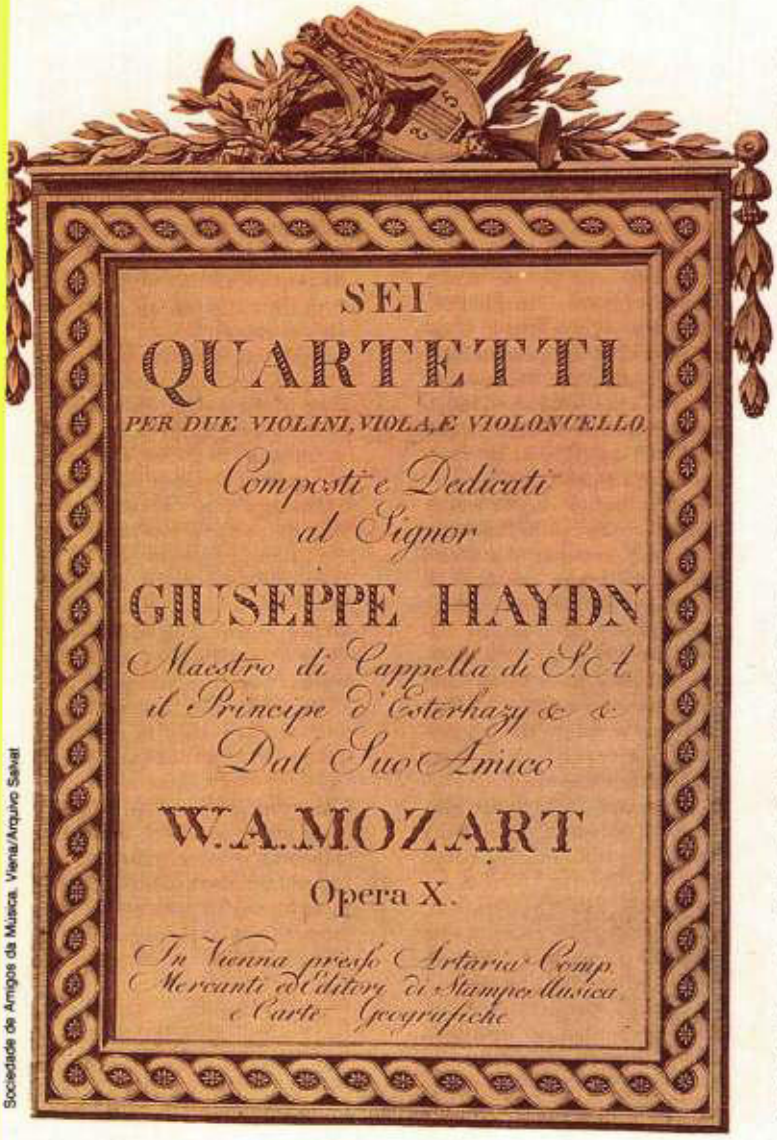
Mas a produção posterior de Mozart, a partir do divertimento em si bemol, K. 254, composto em 1776 — que é, na verdade, uma autêntica sonata em três andamentos —, centra-se, como no caso anterior, num processo que libertará o diálogo entre os três instrumentos sem deixar vestígios do primitivo contínuo, que a escola de Mannheim, que tanto influenciou Mozart quando a visitou pela primeira vez, já havia abolido.

Entre todos os trios, é particularmente notável o trio em mi bemol, K. 498, sobretudo devido ao que a sua instrumentação para piano, clarinete e violeta tem de inusitado. Não seria demais afirmar que a presença do clarinete na orquestra moderna se deve, em grande parte, ao gosto que Mozart tinha pela sonoridade deste instrumento, pela sua extraordinária flexibilidade e pela compacidade própria que a sua presença gera no grupo das madeiras. Alguns anos mais tarde, confiar-lhe-ia o papel de solista num dos poucos concertos que têm sido escritos para ele, o concerto em lá maior, K. 622, sem dúvida uma das suas obras mais belas e que, pela sensibilidade e delicadeza únicas da sua instrumentação, pode ser considerada uma obra de câmara com solista.

Os quartetos

A formação do quarteto de cordas, na sua constituição habitual de dois violinos, violeta e violoncelo, devida à herança da escrita tradicional a quatro vozes, é, talvez, o conjunto de câmara com uma história mais longa e um repertório mais amplo: contando os fragmentos isolados e as transcrições, Mozart abordou-o por trinta e nove vezes, entre 1770 e 1790. Nesta última data, compôs a série de quartetos «prussianos», editada em 1791 por Artaria, que a adquiriu por um preço irrisório, explorando a difícil situação económica que Mozart atravessou nos últimos anos.

Depois do admirável trabalho de codificação do género realizado por Haydn, poderia julgar-se que a contribuição de Mozart tivesse ficado reduzida à distribuição instrumental e ao papel das diferentes vozes. Talvez por isso, os quartetos de Mozart aparecem, desde os primeiros exemplos, como peças extremamente sólidas, dotadas de uma grande independência das partes e sujeitas a padrões formais em que se nota uma variabilidade muito mais restrita do que nos ciclos de sonatas, devido ao papel central que, então, o quarteto já desempenhava como modelo dominante da escrita de câmara. Devemos também afirmar que Haydn foi talvez quem mais beneficiou, nos últimos ciclos de cordas, do conhecimento dos trabalhos de Mozart. Com efeito, o grupo dos quartetos dedicados pelo jovem músico ao célebre mestre é constituído por seis peças de uma ma-



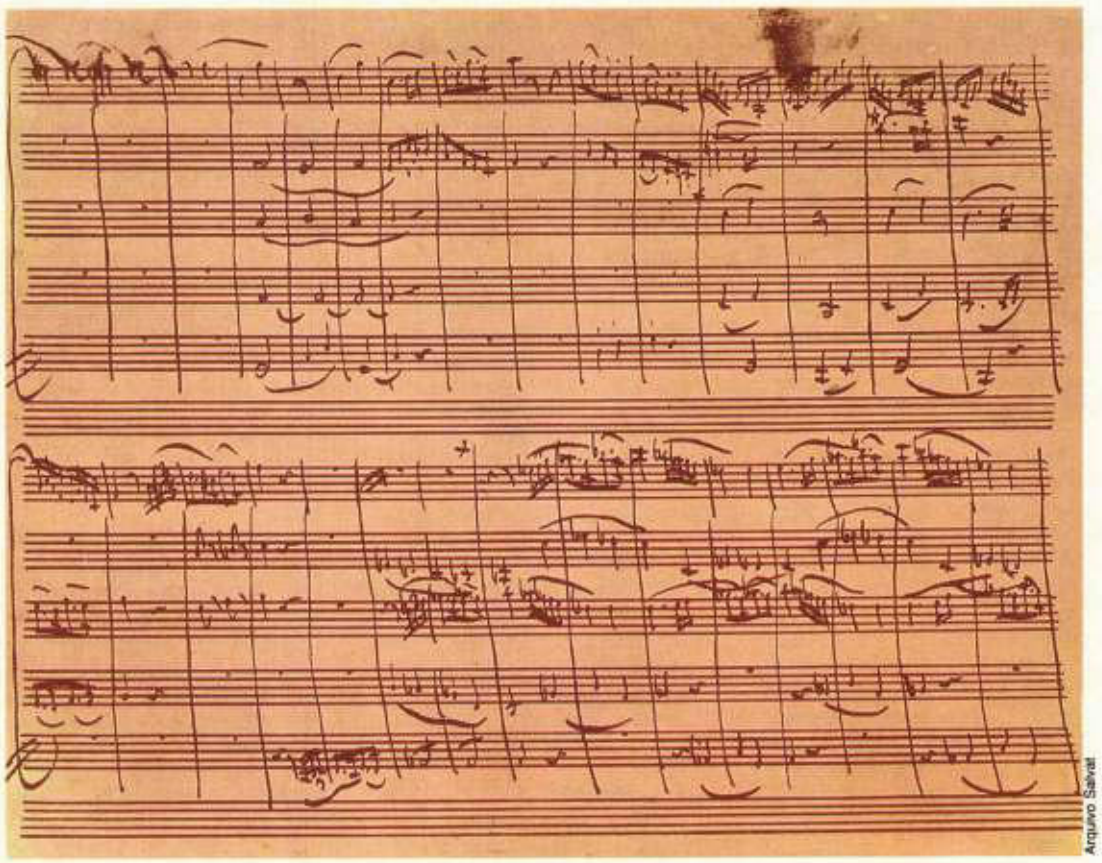
Sociedade de Amigos da Música. Viena/Arquivo Salvat

turidade e perfeição espantosas e um equilíbrio formal e temático tão absolutos que justificam plenamente a admiração e os juízos quase ditirâmbicos do segundo sobre o primeiro. Mas a verdade é que esse domínio datava de há muito tempo (pelo menos do ciclo de quartetos vienenses, K. 168-173) e apoiava-se basicamente no modelo que Haydn delineara, nos seus op. 9, 17 e 20 (os *Sonnenquartett*), entre 1769 e 1772. O jogo de influências recíprocas entre os dois compositores alcançou o ponto culminante neste gênero.

Dentro de outra linha, caracterizada sobretudo pelo estilo galante e pela distribuição concertante das partes — idéia que é retomada levemente nos prolongados solos de violoncelo que se podem encontrar na série prussiana —, têm interesse os três quartetos de flauta e trio de cordas, K. 285-*a* e 285-*b* e o quarteto de oboé e trio de cordas, K. 370.

Os quintetos

Se, na elaboração dos quartetos, o peso do caminho percorrido por Haydn deixa uma marca evidente, os quintetos de cordas são, em contrapartida, uma brecha aberta quase exclusivamente pelo músico salzburguês e devem ser realçados como uma das suas mais importantes contribuições para a escrita de câmara. É, de fato, surpreendente a perfeição de que Mozart faz gala nos seis quintetos de cordas que chegaram completos aos nossos dias (conservam-se também mais seis andamentos ou fragmentos independentes com a mesma distribuição instrumental). São poucos os precedentes deste gênero. Existe a coleção deixada por Boccherini, cuja escrita para dois violinos, uma violeta e dois violoncelos não tem correspondência com a de Mozart, que sistematicamente duplica a parte do tenor em vez da do baixo, repartindo as tessituras por dois violinos, duas violetas e um violoncelo. Talvez, e como repetidamente costuma referir-se, o modelo adotado provenha dos dois quintetos de Michael Haydn, compostos cerca de 1773, ano em que Mozart escreveu o primeiro dos seus, o quinteto em si bemol, K. 174, em que aparecem idênticos jogos de escrita «em eco», característicos dos seus modelos haydnianos, realizados com espírito de serenata. Os quinte-

Em 1785, foram publicados em Viena seis quartetos de cordas de Mozart, dedicados a Joseph Haydn, grande amigo do compositor. Algumas destas obras eram realmente inovadoras, mas não foram compreendidas pela crítica vienense, que as considerou «artificiais». Em cima: capa da edição publicada por Artaria em 1785.

Arquivo Salvat

Mozart escreveu seis quintetos de cordas (à direita, autógrafo do quinteto em dó maior) que, apesar do seu reduzido número, são bastante mais representativos da sua música de câmara do que os quartetos. O compositor foi um dos criadores deste gênero de música de câmara, ao qual destinou dois violinos, duas violetas e um violoncelo, e que cultivou de forma magistral.

tos redigidos por Giovanni Battista Sammartini, músico que Mozart conheceu seguramente durante a sua estada em Milão, constituem talvez outro precedente. De qualquer maneira, o quinteto como gênero de câmara é uma criação quase inteiramente original de Mozart e não seria arriscado supor da sua parte que desejasse enriquecer e transformar um meio — o quarteto — em que Haydn demonstrara ser mestre absoluto. Duas anedotas, possivelmente verdadeiras, informam-nos sobre a renúncia deste último em compor um quinteto: «porque não consigo encontrar a quinta voz», respondeu, ao que parece, numa dada ocasião; «porque ninguém me encomendou um», retorquiu, segundo se diz, a Andreas Romberg. Seja como for, os quintetos de Mozart são, provavelmente, os exemplos mais belos e originais da sua escrita de câmara, sobretudo os três últimos, em sol menor, K. 516, em ré maior, K. 593, e em mi bemol maior, K. 614. Neles podemos encontrar com maior clareza os elementos de prosa a que aludimos anteriormente, empregados de um modo muito mais sistemático e inseridos em estruturas formais cuja extraordinária complexidade é plenamente compatível com a nitidez e transparência clássicas.

Não queremos terminar esta referência sem mencionar esse ponto alto que é o quinteto em lá maior, K. 581, cordas com clarinete — audaciosa combinação instrumental, que não se tornará a repetir até Brahms; o delicioso quinteto em mi bemol maior, K. 407, com violino, duas violetas, trompa e violoncelo, e o quinteto em mi bemol maior, K. 452, com oboé, clarinete, trompa, fagote e piano, que, pela sua insólita instrumentação, nos confronta uma vez mais com o caráter experimental de grande parte da obra de câmara de Mozart.

Obras para instrumentos de sopro

Entre a música de câmara — de cuja escrita participam, quando se trata de obras de solistas — e a sinfônica — em que podem também inserir-se, por estarem divididas em vários tempos como os divertimentos e serenatas e por exigirem importantes efetivos orquestrais —, as dezenove peças escritas por Mozart só para instrumentos de sopro formam um conjunto sem igual. Trata-se de obras de encomenda, e daí o seu caráter festivo, se excetuarmos a surpreendente serenata em dó menor, K. 388, e os dois *adagios* em si bemol e em lá maior, K. 411 e 410, provavelmente relacionados com o ritual maçônico. Talvez o que de mais notável exista nestes divertimentos e serenatas seja a admirável escrita instrumental que exibem e o fato de se mostrarem perfeitamente adequados aos executantes a que se destinam. A constituição tímbrica destas peças é demasiado chocante e só raramente voltará a ter continuadores: não devido à sua forma análoga à da suite e que será abandonada no século seguinte, mas sim à sua formação exclusiva por instrumentos de sopro, que as dota de uma sonoridade pouco freqüente. Neste grupo, sobressaem, além de seis sextetos com dois oboés, duas trompas e dois fagotes, dois octetos (em que àqueles se juntam dois clarinetes) e a *Grande partita*, K. 361, com treze intérpretes (dois oboés, dois clarinetes, dois *corni di basseto*, quatro trompas, dois fagotes e um contrabaixo). Nestas obras, os instrumentos, que aparecem agrupados aos pares, realizam movimentos freqüentes em terceiras e sextas e acentuam as suas ressonâncias harmônicas naturais. Mais do que em qualquer outro lado, manifesta-se nelas o Mozart cortesão. Mas o seu aspecto alegre esconde consideráveis refinamentos formais e admiráveis sutilezas na escrita instrumental. Consideradas, por vezes, peças menores, as serenatas e divertimentos escritos para instrumentos de sopro são uma das vias mais acessíveis à profunda sabedoria demonstrada pelo gênio salzburguês no plano da composição. □

Museu Uffizi, Florença/Salmer

As dezenove obras compostas por Mozart para instrumentos de sopro, todas elas dotadas de uma escrita admirável, constituem um conjunto sem igual na música de todos os tempos. À direita: O Flautista, *de Watteau.*

Catálogo da obra instrumental e de câmara

OBRA INSTRUMENTAL

Piano solista

Minueto e trio, em sol maior, K. 1 (1761-1762) • Minueto, em fá maior, K. 2 (1762) • *Allegro*, em si bemol maior, K. 3 (1762) • Minueto, em fá maior, K. 4 (1762) • Minueto, em fá maior, K. 5 (1762) • *Allegro*, em dó maior, K. 9-*a* (1763) • *Andante*, em si bemol maior, K. 9*b* (1763) • 8 variações, em sol maior, sobre *Laat ons juichen*, K. 24 (1766) • 7 variações sobre *Wilhelmus van Nassouwe*, K. 25 (1766) • 6 variações, em fá maior, sobre um *alegretto*, K. 547 (1788?) Minueto, em ré maior, K. 94 (1770) • 12 variações sobre um minueto de Fischer, K. 179 (1773) • 6 variações sobre *Mio caro Adone*, de *La Fiera di Venezia*, de Salieri, K. 180 (1773) • *Andantino*, em mi bemol maior, K. 236 (1790) • 9 variações sobre *Lison dormait*, de *Julie*, de Dezède, K. 264 (1778) • 12 variações sobre *Ah, vous dirai-je maman*, K. 265 (1778) • Sonata, em dó maior, K. 279 (1774) • Sonata, em fá maior, K. 280 (1774) • Sonata, em si bemol maior, K. 281 (1774) • Sonata, em mi bemol maior, K. 282 (1774) • Sonata, em sol maior, K. 283 (1774) • Sonata, em ré maior, K. 284 (1774) • Sonata em dó maior, K. 309 (1777) • Sonata, em lá menor, K. 310 (1778) • Sonata em ré maior, K. 311 (1778) • *Allegro* de sonata, em sol menor, K. 312 (1774) • 8 minuetos e trios, K. 315-*a* (1779) • Sonata, em dó maior, K. 330 (1778) • Sonata, em lá maior, *Marcha Turca*, K. 331 (1778) • Sonata, em fá maior, K. 332 (1778) • Sonata, em si bemol maior, K. 333 (1778) • 8 variações sobre a marcha dos *Mariages Samnites*, de Grétry, K. 352 (1778) • 12 variações sobre *La belle Françoise*, K. 353 (1778) • 12 variações sobre *«Je suis Lindore»*, de *O Barbeiro de Sevilha*, de autor desconhecido, K. 354 (1778) • Minueto, em ré maior, K. 355 (1790) • Fantasia e fuga, em dó maior, K. 394 (1782) • Pequena fantasia, em dó maior, K. 395 (1778) • Fantasia, em dó maior, K. 396 (1782) • Fantasia, em ré menor, K. 397 (1782) • 6 variações sobre *Salve Tu, Domine*, de Paisiello, K. 398 (1783) • Primeiro andamento de uma sonata, em si bemol maior, K. 400 (1782) • 10 variações sobre *Unser dummer Pöbel meint*, de *Pilgrimme von Mecca*, de Gluck, K. 455 (1784) • Sonata, em dó menor, K. 457 (1784) • 8 variações sobre *Come un agnello*, de *Fra due litiganti*, de Sarti, K. 460 (1784) • Fantasia, em dó menor, K. 475 (1785) • Rondó, em ré maior, K. 485 (1786) • Rondó, em fá maior, K. 494 (1786), geralmente usado como final de K. 533 • 12 variações em si bemol maior, sobre um *alegretto*, K. 500 (1786) • Rondó, em lá menor, K. 511 (1787) • *Allegro e andante* (sonata, em fá maior, com o rondó, K. 494), K. 533 (1788) • *Adágio*, em si menor, K. 540 (1788) • Sonata (sonatina) em dó maior, K. 545 (1788) • Sonata, em si bemol maior, K. 570 (1789), mais conhecida por sonata de violino, embora a parte de violino não seja de Mozart • 9 variações sobre o minueto de Duport, K. 573 (1789) • *Eine kleine Gigue*, em sol menor, K. 574 (1789) • Sonata, em ré maior, *A Caçada*, K. 576 (1789) • 6 variações sobre *Eine Weib ist das herrlichste Ding*, de B. Schack, K. 613 (1791).

Piano a quatro mãos

Sonata, em sol maior, K. 357 (1786) • Sonata, em si bemol maior, K. 358 (1774) • Sonata, em ré maior, K. 381 (1772) • Fuga, em sol menor, K. 401 (1782) • Sonata, em fá maior, K. 497 (1786) • *Andante* e variações, em sol maior, K. 501 (1786) • Sonata, em dó maior, K. 521 (1787) • *Adagio e allegro*, em fá menor, K. 594 (1790), originalmente para órgão mecânico • Fantasia, em fá menor, K. 608 (1791), originalmente para órgão mecânico.

Dois pianos

Fuga, em dó menor, K. 426 (1783) • Sonata, em ré maior, K. 448 (1781).

Diversos

Adagio, em dó maior, para harmônica, K. 356 (1791) • *Adagio e allegro*, em fá menor, para órgão mecânico, K. 594 (1790) • Fantasia, em fá menor, para órgão mecânico, K. 608 (1791) • *Andante*, em fá maior, para órgão mecânico, K. 616 (1791).

OBRA DE CÂMARA

Violino e piano

Sonata, em dó maior, K. 6 (1762-1764) • Sonata, em ré maior, K. 7 (1763-1764) • Sonata, em si bemol maior, K. 8 (1763-1764) • Sonata, em sol maior, K. 9 (1764) • Sonata, em si bemol maior, K. 10 (1764) • Sonata, em sol maior, K. 11 (1764) • Sonata, em lá maior, K. 12 (1764) • Sonata, em fá maior, K.13 (1764) • Sonata, em dó maior, K. 14 (1764) • Sonata, em si bemol maior, K. 15 (1764) • Sonata, em mi bemol maior, K. 26 (1766) • Sonata, em sol maior, K. 27 (1766) • Sonata, em dó maior, K. 28 (1766) • Sonata, em ré maior, K. 29 (1766) • Sonata, em fá maior, K. 30 (1766) • Sonata, em si bemol maior, K. 31 (1766) • Sonata, em dó maior, K. 296 (1778) • Sonata, em mi menor, K. 304 (1778) • Sonata, em lá maior, K. 305 (1778) • Sonata, em sol maior, K. 301 (1778) • Sonata, em mi bemol maior, K. 302 (1778) • Sonata, em dó maior, K. 303 (1778) • Sonata, em ré maior, K. 306 (1778) • 12 variações sobre *La bergère Célimène*, K. 359 (1781) • 6 variações sobre *Hélas, j'ai perdu mon amant*, K. 360 (1780) • *Allegro* de sonata, em si bemol maior, K. 372 (1781) • Sonata, em fá maior, K. 376 (1781) • Sonata, em fá maior, K. 377 (1781) • Sonata, em si bemol maior, K. 378 (1781) • Sonata, em sol maior-menor, K. 379 (1781) • Sonata, em mi bemol maior, K. 380 (1781) • Sonata, em lá maior-menor, K. 402 (1782), terminada por Stadler • Sonata, em si bemol maior, K. 454 (1784) • Sonata, em mi bemol maior, K. 481 (1785) • Sonata, em lá maior, K. 526 (1787) • Sonata, em fá maior, K. 547 (1788).

Duos e trios de cordas

Trio, em si bemol maior, 2 violinos e baixo, K. 266 (1776) • Introduções para fugas de J. S. Bach e outros, K. 405-*a* (1782) • Duo, em sol maior, violino e violeta, K. 423 (1783) • Duo, em si bemol maior, violino e violeta, K. 424 (1783) • Divertimento, em mi bemol maior, violino, violeta e violoncelo, K. 563 (1788).

Trios com piano

Em si bemol maior, violino, violoncelo e piano, K. 254 (1776) • Em ré menor-maior, violino, violoncelo e piano, K. 442 (1783), completado por Stadler • Em sol maior, violino, violoncelo e piano, K. 496 (1786) • Em mi bemol maior, clarinete, violeta e piano, K. 498 (1786) • Em si bemol maior, violino, violoncelo e piano, K. 502 (1786) • Em mi maior, violino, violoncelo e piano, K. 542 (1788) • Em dó maior violino, violoncelo e piano, K. 448 (1788) • Em sol maior, violino, violoncelo e piano, K. 564 (1788).

Quartetos com piano

Em sol menor, violino, violeta, violoncelo e piano, K. 478 (1785) • Em mi bemol maior, violino, violeta, violoncelo e piano, K. 493 (1786).

Quartetos de cordas

Em sol maior, K. 80 (1770) • Em ré maior, K. 155 (1772) • Em sol maior, K. 156 (1772) • Em dó maior, K. 157 (1772) • Em fá maior, K. 158 (1772) • Em si bemol maior, K. 159 (1772) • Em mi bemol maior, K. 160 (1772) • Em fá maior, K. 168 (1773) • Em lá maior, K. 169 (1773) • Em dó maior, K. 170 (1773) • Em mi bemol maior, K. 171 (1773) • Em si bemol maior, K. 172 (1773) • Em ré menor, K. 173 (1773) • Em sol maior, K. 387 (1782) • 5 fugas do *Cravo bem Temperado*, de J. S. Bach, K. 405 (1782) • Em ré menor, K. 421 (1783) • Em mi bemol maior, K. 428 (1783) • Em si bemol maior, K. 458 (1784) • Em lá maior, K. 464 (1785) • Em dó maior, K. 465 (1785) • Em ré maior, K. 499 (1786) • *Adagio e fuga*, em dó menor, K. 546 (1788) • Em ré maior, K. 575 (1789) • Em si bemol maior, K. 589 (1790) • Em fá maior, K. 590 (1790).

Quintetos de cordas

Em si bemol maior, 2 violinos, 2 violetas e violoncelo, K. 46 • Em si bemol maior, 2 violinos, 2 violetas e violoncelo, K. 174 (1773) • Em dó menor, 2 violinos, 2 violetas e violoncelo, K. 406 • Em dó maior, 2 violinos, 2 violetas e violoncelo, K. 515 (1787) • Em sol menor, 2 violinos, 2 violetas e violoncelo, K. 516 (1787) • Em ré maior, 2 violinos, 2 violetas e violoncelo, K. 593 (1790) • Em mi bemol maior, 2 violinos, 2 violetas e violoncelo, K. 614 (1791).

Diversos

Cassação, em ré maior, para 4 instrumentos, K. 62 (1769) • Minueto, em ré maior, 2 violinos, 2 trompas e baixo, K. 64 (1769) • 7 minuetos com trio, 2 violinos e baixo, K. 65-*a* (1769) • Quarteto, em ré maior, flauta e cordas, K. 285 (1777) • Sonata, em si bemol maior, fagote e violoncelo, K. 292 (1775) • Quarteto, em lá maior, flauta e cordas, K. 298 (1778) • Quarteto, em fá maior, oboé e cordas, K. 370 (1781) • Quinteto, em mi bemol maior, violino, 2 violetas, trompa e violoncelo, K. 407 (1783) • *Adagio* em cânone, em fá maior, 2 trompas e fagote, K. 410 (1782) • *Adagio*, em fá maior, para 2 clarinetes e 3 trompas, K. 411 (1782) • Fuga, em ré maior, a 3 partes não especificadas, K. 443 (1783) • Quinteto, em mi bemol maior, piano, oboé, clarinete, trompa e fagote, K. 452 (1784) • 12 duos para 2 trompas, K. 487 (1786) • Quinteto, em lá maior, de clarinete e cordas, K. 581 (1789) • *Adagio e rondó*, em dó menor-maior, harmônica, flauta, oboé, violeta e violoncelo, K. 617 (1791).

Perfil biográfico

Capítulo 32

Servidão e liberdade

Mozart aproveitou a vida tranqüila de Salzburgo para se entregar intensamente à composição: em poucas semanas, saíram da sua pena os divertimentos K. 166 e 187 e as sinfonias K. 162, 181, 182, 184 e 199, o *Concertone* de dois violinos e orquestra, K. 190, a *Missa brevis*, K. 115, a *Grande Missa in honorem Sanctissimae Trinitatis*, K. 167, o salmo *In te, Domine, speravi*, K. 166-*b*, e várias composições religiosas menores.

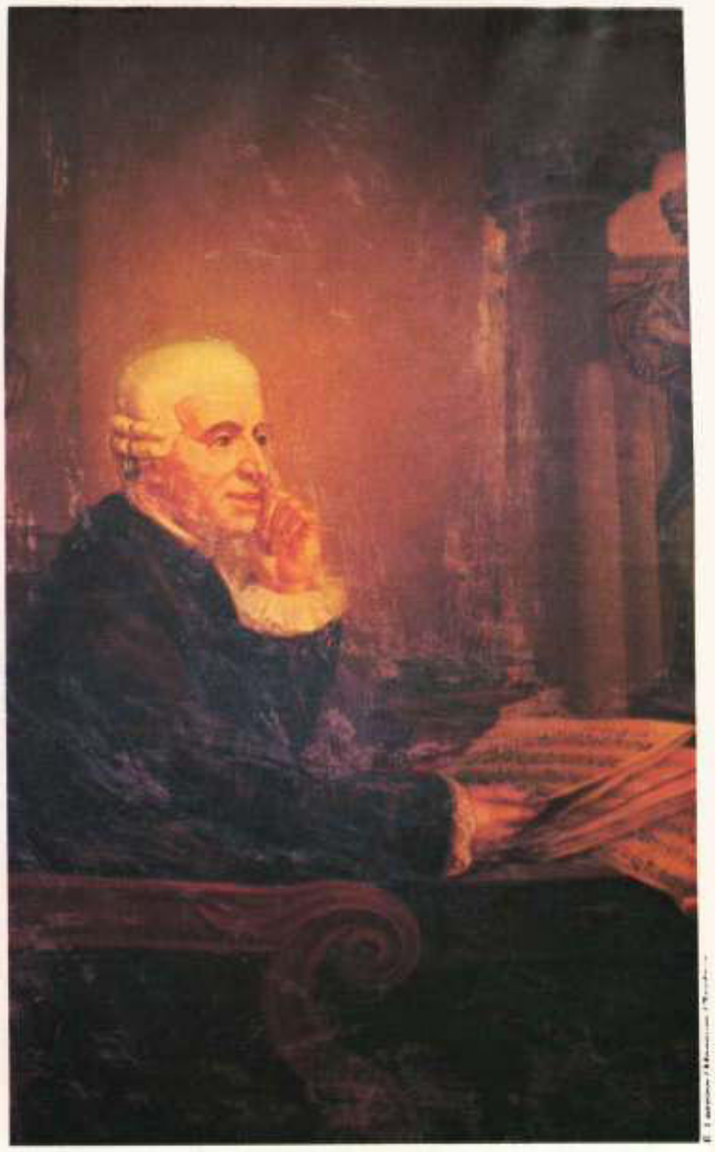
A atração de Viena

Entretanto, seu pai começou a pensar numa nova viagem a Viena. Havia que esperar uma ocasião, pois o arcebispo Colloredo não era muito propenso a conceder licenças. A oportunidade surgiu em virtude de uma viagem que o arcebispo tinha de fazer a Viena, onde os Mozart chegaram a 16 de julho de 1773.

Não se conhece exatamente o motivo real e concreto dessa viagem. Duas hipóteses se apresentam como mais verossímeis: tentar que lhe fosse encomendada uma nova ópera ou conseguir um lugar na corte imperial. Um pouco de tudo se verificou. Visitaram o fiel Mesmer, que tanto os tinha ajudado durante a visita de 1767-1768, o professor de dança Jean-Georges Noverre (1727-1810), que já conheciam, e o *Kapellmeister* da corte Giuseppe Bonno (1710-1788). Foram também recebidos, em 5 de agosto, pela imperatriz, mas sem qualquer resultado prático. Leopold viu claramente a situação quando escreveu: «Sua Majestade a imperatriz foi muito amável conosco, mas foi tudo.»

Entre as obras que Mozart escreveu em Viena destacam-se os seis quartetos K. 168-173. Além disso, pôde voltar a ouvir algumas das suas obras religiosas anteriores, como a *Missa Dominicus* (composta em 1769), dirigida por seu pai na igreja dos jesuítas, em 8 de agosto, e que «causou grande surpresa na corte». Mas tudo foi em vão. «Wolfgang não tem nada que fazer aqui; anda às voltas pelo quarto, como um cão a caçar pulgas», escreveu Leopold, entre dorido e sarcástico, a sua mulher. Perante isso, voltaram a Salzburgo em 22 de setembro.

Se, do ponto de vista prático, a visita a Viena foi infrutífera, do artístico teve resultados transcendentes para o seu futuro de compositor: tomou contato com os novos métodos de composição de Haydn, que criaram um novo estilo musical. É nos quartetos já referidos que melhor se evidencia o impacto que essa nova música lhe causou. Se os compararmos com os que havia redigido poucos meses antes em Milão, descobriremos neles um mundo totalmente novo: a maneira «italiana» de compor, mais simples, desaparece, para dar lugar a uma concepção mais contrapontística e rica da composição, com completa individualidade dos quatro instrumentos, e culminando na fuga final do n.º 168 e do n.º 173 ou na elaboração filigranada do *andante* do n.º 171 e do *adagio* do n.º 172.



O primeiro contato de Mozart com a música de Haydn (em cima, retrato de pintor desconhecido) ocorreu quando da sua viagem a Viena, durante o verão de 1773. Nessa cidade, pôde ouvir algumas das suas composições, que simbolizavam o novo estilo instrumental vienense. Haydn influenciou de forma decisiva a técnica musical de Mozart.

Intervalo em Salzburgo

No regresso a Salzburgo, os Mozart puderam, finalmente, realizar um velho projeto: mudar-se para uma casa maior e mais cômoda, da estreita Getreidegasse para a parte nova da cidade. A mudança refletiu, por um lado, uma nova situação econômica e, por outro, uma nova situação social: agora davam-se com pessoas de certa posição social e não com os músicos assalariados da cidade.

Os meses que se seguiram, com a sua paz familiar e social e com a possibilidade de estrear as suas obras com a orquestra e o coro da corte e da catedral, traduziram-se numa importante série de composições. São desta época as sinfonias K. 183, 200, 201 e 202. Tal como os quartetos escritos em Viena nesse mesmo ano, estas obras representam uma superação definitiva do «estilo italiano» e até do de Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Christian Bach, para se aproximarem decididamente do *Stürm und Drang* de Haydn. Na verdade, com estas sinfonias, Mozart iniciava uma nova fase da sua vida de compositor. Também escreveu o concerto de piano K. 175, o primeiro que compôs para este instrumento; o concerto de fagote, K. 191; várias obras de piano, entre as quais sobressaem as cinco sonatas K. 279-283, que assinalam o início da moderna sonata de piano; as *Variações sobre Um Minueto de Johann Christian Fischer*, K. 179; a sonata a quatro mãos, K. 358, etc. A música religiosa foi também importante: as duas *Missa brevis*, K. 192 e 194; o *Dixit* e o *Magnificat*, K. 193, e outras composições menores. No domínio da música de câmara, há que assinalar o quinteto de cordas, em si bemol maior, K. 174, que foi o primeiro que compôs. Esta vasta produção surpreende sobretudo pelo que implica de progresso e maturidade artística num jovem de 18 anos.

Munique

No verão de 1774, Mozart recebeu de Munique a encomenda de compor uma ópera para a inauguração da temporada chamada de carnaval, que começava alguns dias depois do Natal. A obra seria *La finta giardiniera* («A Jardineira Fingida»), K. 196. O libreto era de Raniero de Calzabigi, mas refeito por Marco Coltellini, autor de *La finta semplice*.

La finta giardiniera representou para Mozart o regresso à ópera-bufa, gênero em que comporia as obras-primas dos últimos anos. Começou a trabalhar nela em setembro de 1774 e no início de dezembro já a tinha terminado.

A 6 desse mês, pai e filho foram para a capital bávara. A estréia, prevista para 29 de dezembro, foi adiada para 13 de janeiro. A representação, dirigida pelo *Vizekonzertmeister* Johann Nepomuk von Cröner (1737-1785) obteve um êxito extraordinário. No dia seguinte, Mozart escreveu à irmã: «Demos graças a Deus! Ontem, 13, foi representada a minha ópera e correu tão bem que é impossível descrevê-lo. Antes do mais, o teatro estava tão cheio que teve de se recusar a entrada a muitos dos que pretendiam entrar. Depois de cada ária, um imenso ruído de aplausos e gritos de 'Viva o maestro!' Sua Alteza o príncipe, a princesa palatina e a viúva (que estavam em frente de mim)

No final de 1774, Mozart e seu pai mudaram-se para Munique, pois o príncipe eleitor da Baviera, Maximiliano III, encomendou ao músico a composição de uma ópera que se destinava a ser interpretada durante o carnaval de 1775. Foi essa a origem da ópera-bufa intitulada La finta giardiniera, *estreada a 13 de janeiro de 1775. À esquerda: vista de Munique na época de Mozart.*

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Depois de uma estada de três meses em Munique, Mozart regressou a Salzburgo, onde o esperava de novo a monotonia da vida provinciana. Nessa cidade, a atividade musical era reduzida e escasseavam as oportunidades, pelo que, aos 19 anos, Mozart começou a não poder suportar o tipo de vida que aí levava. À esquerda: gravura em que se vê Mozart tocando espineta.

também me disseram 'Bravo!' Terminada a ópera e até começar o bailado, houve um aplauso contínuo com gritos de 'Bravo' que terminavam e começavam de novo. Depois, fui com o papai à sala onde tinham de ir o príncipe palatino e toda a corte e beijei a mão ao príncipe, à princesa e a suas altezas. Todos foram muito amáveis comigo. Esta manhã, muito cedo, Sua Eminência o Príncipe de Chiemsee enviou-me as suas felicitações pela forma magnífica como tudo tinha corrido.»

As crônicas publicadas em vários jornais da época dão também testemunho do êxito triunfal. Esta ópera teve logo uma história curiosa: Mozart pôs em todas as árias e em dois recitativos, sob o texto italiano, uma tradução rítmica alemã para se poder cantar nesta língua. Mais tarde, começou a ser representada em alemão com o título *Die verstellte Gärtnerin*, pela companhia de Johann Heinrich Böhm (c. 1740-1792). A primeira destas representações de que se tem documentação certa é a que se realizou em Augsburgo em 1 de maio de 1780, mas parece que tinha sido antes levada à cena em Salzburgo. Após a morte de Mozart, foi representada em italiano em Praga (1796) e em alemão em várias cidades da Alemanha (1796 e 1797), para desaparecer da cena até à sua nova representação quase um século depois.

Mozart permaneceu em Munique até ao carnaval. Durante este período, compôs a sonata de fagote e violoncelo, K. 292, para o barão Taddäus von Dürnitz, grande apreciador daquele instrumento, os divertimentos K. 196-*e* e 196-*f*, a magnífica sonata de piano, em ré maior, K. 284, a *Missa brevis*, K. 220, chamada *Spatzenmesse* («Missa dos Pardais») e o ofertório *Misericordias Domini*, K. 222.

Esta última composição, escrita a quatro vozes e orquestra, em estilo contrapontístico, merece um breve comentário. A 4 de dezembro de 1776, Mozart enviou de Salzburgo uma cópia ao padre Martini, com uma carta em que lhe pedia a sua opinião e lhe fornecia pormenores curiosos sobre a música em Salzburgo, e na Alemanha e na Áustria em geral: «No ano passado, escrevi em Munique uma ópera-bufa para o carnaval. Poucos dias antes de partir, Sua Alteza o Eleitor mostrou desejo de ouvir uma música minha em estilo contrapontístico. Tive, pois, de escrever este moteto a toda a pressa, para dar tempo de copiar a partitura para Sua Alteza e tirar as *particellas*, de modo a poder interpretá-lo no domingo seguinte no ofertório da missa maior. Queridíssimo Padre Mestre: peço-lhe que me dê o seu parecer francamente e sem reservas...

A nossa música de igreja é muito diferente da de Itália e cada vez o é mais, de tal maneira que uma missa

com o *Kyrie, Gloria, Credo*, a sonata na epístola, o *Ofertório* ou moteto, o *Sanctus* e o *Agnus Dei*, não pode durar, ainda que seja a mais solene, quando a ela o príncipe assiste, mais de três quartos de hora. Faz falta um estudo particular sobre este tipo de composição. E, além disso, deve ser uma missa com todos os instrumentos, incluindo as trompas de guerra e os timbales. Que pena estarmos tão longe! Quantas coisas lhe poderia contar!»

O que Mozart não diz nesta carta é que, com este moteto, pretendia impressionar a corte, a fim de que o aceitassem como compositor, tentativa que não surtiu efeito. Foi importante a resposta do padre Martini, escrita de Bolonha, em 18 de outubro de 1776: «Juntamente com a sua amabilíssima carta, que me chegou de Trento, recebi o moteto. Estudei-o com prazer, do princípio ao fim, e digo com toda a sinceridade que me agrada de uma maneira especial por encontrar nele tudo o que a música moderna exige, boa harmonia, melodia amadurecida, moderado movimento dos violinos e boa condução das vozes. Desde que tive o prazer de o ouvir tocar cravo em Bolonha, o senhor avançou muito na composição.»

Anos de serviço fecundo

Em 6 de março, terminado o carnaval, Mozart regressou a Salzburgo, onde permaneceu dois longos anos muito ricos em produções artísticas, mas cheios de crises internas, de sofrimentos e lutas, por tentar ser o que queria ser. Mozart produzia constantemente para a orquestra, para a catedral, para ocasiões especiais. Mas sentia-se asfixiado naquele ambiente provinciano. É significativo que na extensa produção instrumental destes dois anos não figure uma única sinfonia: a maior parte das suas composições instrumentais é constituída por divertimentos, serenatas, marchas, sonatas *da chiesa*, etc. Todavia, são desta época os seis concertos de violino e orquestra, K. 207, 211, 216, 218, 219 e 271-*a*. Deles o n.º 3, em sol maior, K. 216, o n.º 4, em ré maior, K. 218, e o n.º 5, em lá maior, K. 219, são verdadeiras obras-primas. Estes três concertos foram concebidos como um grupo: a tonalidade — sol, ré, lá —, a estrutura, idêntica nos três — um *allegro* inicial, um rondó final na tonalidade do concerto e um tempo lento intermédio na dominante — e as próprias datas da sua composição — setembro, outubro e dezembro de 1775 — indicam que não são obras nascidas ao acaso, mas fruto de uma profunda reflexão e de uma nova concepção do concerto de violino e orquestra.

Compôs também quatro importantes concertos de piano: o n.º 6, em si bemol maior, K. 238 (composto em janeiro de 1776), o n.º 8, em dó maior, K. 246 (abril de 1776), e o n.º 9, em mi bemol, K. 271 (janeiro de 1777), apresentam a forma normal: piano solista e orquestra; em compensação, o n.º 7, em fá maior, K. 242 (fevereiro de 1776), reúne três pianos e orquestra, pois foi criado para ser interpretado pela condessa Antonia Lodron (1738-1780) e suas duas filhas, Maria Anna Aloysia (que Mozart definiu como «amável, jovem, bela, engraçada e judiciosa») e Maria Theresia Josepha. A família Lodron era das mais nobres e ricas de Salzburgo e as suas relações com os Mozart foram sempre muito cordiais.

Entre a música vocal destes dois anos, a mais importante é a ópera — *dramma per musica* chamou-lhe Mozart — em dois atos, *Il rè pastore*, K. 208, com libreto de Metastásio, composta para ser representada em 23 de abril de 1775, por ocasião da visita que fez a Salzburgo o arquiduque Maximiliano, filho da imperatriz Maria Teresa e, mais tarde, arcebispo de Colônia.

A liberdade do artista

A antipatia e o descontentamento mútuos entre os Mozart e o arcebispo Colloredo foram aumentando progressivamente. Nos princípios de 1777, a situação passara a ser insustentável para Wolfgang. A necessidade de encontrar uma saída tornou-se imperiosa. Seu pai, cada vez mais preocupado, foi falar pessoalmente com o arcebispo. Mas a visita foi contraproducente. Graças a uma carta de Leopold ao padre Martini conhecemos importantes pormenores sobre a tempestuosa entrevista; nela, o arcebispo deu largas a toda a cólera que sentia contra os Mozart e sobretudo contra Wolfgang: «Nem sequer se absteve de dizer que o meu filho não sabia nada, que o que devia fazer era ir para Nápoles aprender música num conservatório.»

Em face disso, pensaram que o melhor seria desaparecerem durante algum tempo e fazerem uma nova viagem, mas o arcebispo negou-se a autorizá-la, alegando que necessitava de toda a capela de música para a visita do imperador da Alemanha, José II, em junho.

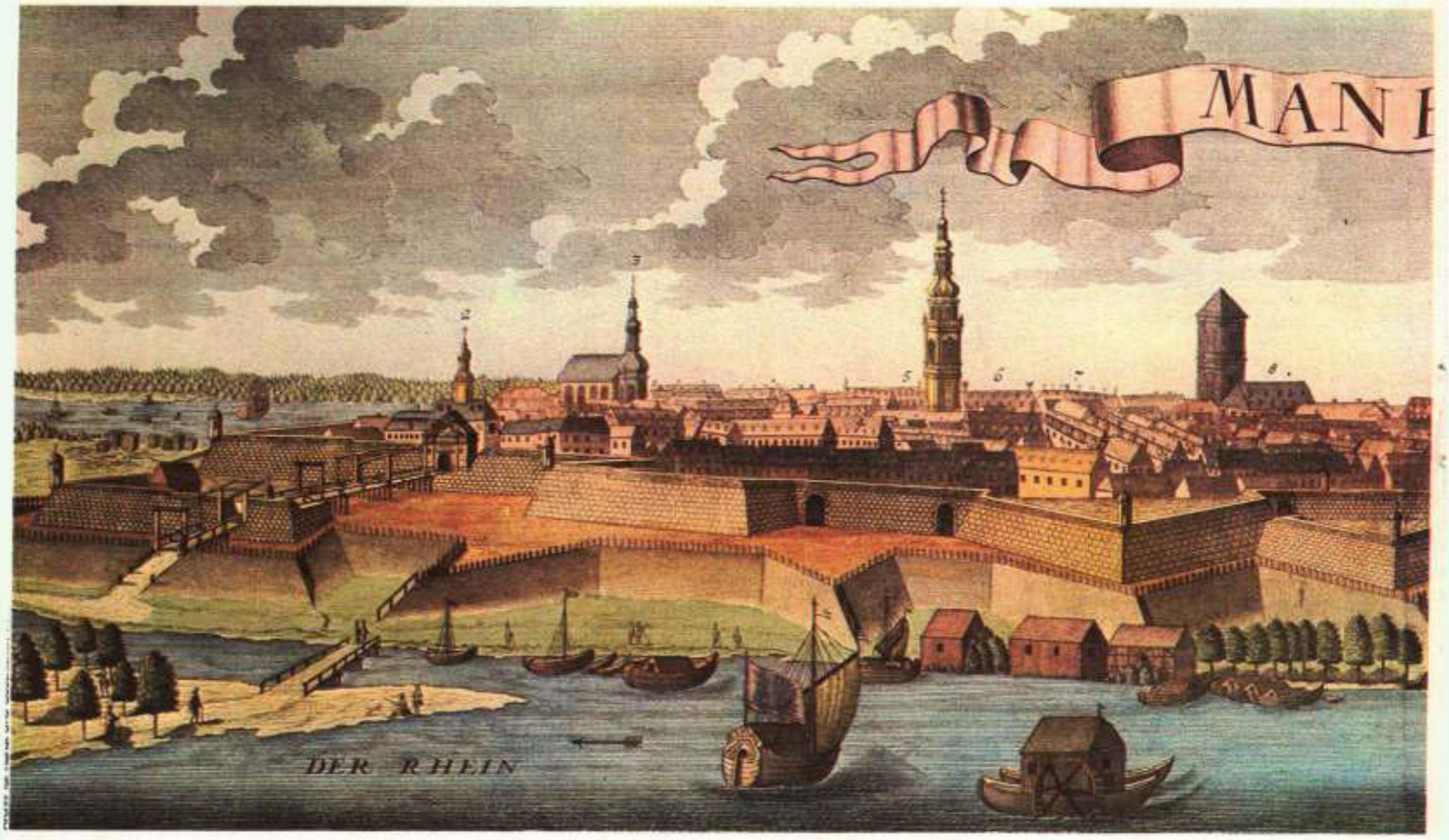
Mozart viu-se perante uma alternativa dramática: havia completado 21 anos, tinha a seu crédito mais de 300 composições — muitas das quais haviam alcançado um êxito estrondoso — e sentia um desejo irreprimível de dar livre curso às suas potencialidades; tinha, enfim, que pensar no futuro, decidir da sua vida. E, como todos os laços que o ligavam ao serviço da corte de Salzburgo eram um obstáculo insuperável, resolveu cortá-los e escolher a liberdade como artista. Escreveu uma petição ao arcebispo, solicitando-lhe que o dispensasse dos seus serviços. A petição, que tem data de 1 de agosto de 1777, foi redigida em termos tão comedidos e reverentes que, às vezes, parece sarcástica e irônica:

«A Sua Alteza, o Reverendíssimo Príncipe do Sacro Romano Império, Príncipe Graciosíssimo desta Região e Senhor e Senhor:

A Vossa Eminentíssima e Altíssima Graça não devo eu importunar descrevendo-lhe os nossos tristes problemas. Meu pai deu-os a conhecer a Vossa Altíssima Graça em 14 de março do presente ano, numa súplica humilíssima, em nome da honra e da sua consciência e com verdadeiro fundamento de verdade. De Vossa Alteza não veio a graciosa concessão que se esperava, pelo que meu pai se permitiu pedir humildemente a Vossa Alteza autorização para uns meses de viagem, que nos teriam ajudado um pouco, mas Vossa Alteza já tinha dado ordem para preparar a música para a visita de Sua Majestade o Imperador, no mês de junho. Mais tarde, meu pai voltou a pedir humildemente essa licença; mas Vossa Alteza negou-lha e expressou-se graciosamente dizendo que talvez eu, que apenas estou em parte ao Vosso serviço, pudesse viajar sozinho. As nossas dificuldades são urgentes e, por isso, o meu pai decidiu-se por que eu fosse sozinho. Mas também em

Durante o ano de 1777, o descontentamento de Mozart e da família aumentou e as suas relações com o arcebispo Colloredo, a serviço de quem se encontravam pai e filho, tornaram-se cada vez mais tensas. Em 1 de agosto, Mozart pediu a demissão: Colloredo, que se pode ver à direita, num quadro a óleo de Johann Michael Greiter, aceitou-a pouco depois.

relação a este ponto Vossa Graça fez graciosas observações. Eminentíssimo Príncipe e Senhor: os pais esforçam-se por colocar os filhos em condições de poderem ganhar a vida e são devedores disso para seu próprio bem e do Estado. Quanto mais engenho tiverem os filhos, tanto mais são obrigados a tirar proveito disso para melhorarem a sua condição e a de seus pais; são obrigados a ajudar os pais e a pensar na sua manutenção e no seu futuro. Os evangelhos ensinam-nos a valer-nos desse engenho. Assim, em consciência e perante Deus, estou em dívida para com meu pai, uma vez que ele dedicou, sem interrupção, o seu tempo à minha educação; e agora tenho de procurar, com todo o empenho, mostrar-lhe o meu reconhecimento e aliviar o seu cansaço. Tenho também de pensar na minha irmã, já que me doeria que não pudesse tirar partido do piano, depois de ter passado tantas horas a estudá-lo.



Permita-me Vossa Graça Eminentíssima lhe peça humildemente que queira conceder-me a demissão, pois necessito aproveitar o tempo antes do outono, para não ficar exposto à intempérie e ao frio. Vossa Graça Real não quererá levar a mal este meu humilíssimo pedido, posto que, quando, há três anos, lhe solicitei me concedesse licença para ir a Viena, disse que ali não tinha nada a esperar e que em outros lugares encontraria melhor sorte. Com a mais profunda humildade agradeço a Vossa Alteza todos os altíssimos favores que recebi e, na esperança de poder, como homem já, servir sempre mais e melhor Vossa Altíssima Graça, declaro-me de Vossa Graça e Graciosíssimo Príncipe da minha Região e Senhor e Senhor, humilíssimo e afetuosíssimo, Wolfgang Amadeus Mozart.»

Em 1 de setembro, o arcebispo assinou o *decretum* que dispensava os serviços «do pai e do filho [...], para que procurem a sua felicidade em outro lugar». Mas, como a demissão do pai não constava da petição de Mozart, Leopold teve de regressar imediatamente ao serviço.

A última grande viagem

Em 23 de setembro, Mozart partiu com a mãe e no dia seguinte chegaram a Munique. Mozart tentou ser admitido na corte como compositor. Para o efeito, fez numerosas visitas a personagens de elevada posição, a fim de que se interessassem por ele junto do príncipe palatino. Uma vez, chegou a falar pessoalmente com este, mas as respostas foram sempre dilatórias, quando não negativas. Nas cartas que escreveu ao pai, dá pontualmente pormenores das suas diligências e das respostas que ia obtendo; em algumas, mostra uma grande ingenuidade e faz autênticos castelos no ar. Em contrapartida, Leopold viu a situação claramente e escreveu ao filho, dizendo-lhe para não ficar mais tempo em Munique.

Em 11 de Outubro, este partiu para Augsburgo, onde permaneceu até 26; aí deu vários concertos que lhe proporcionaram algum dinheiro, assombrou os monges de Heiligenkreuz com a sua grande capacidade de improvisação, sofreu uma grave humilhação da parte do Sr. Langenmantel a propósito da cruz de cavaleiro da Espora de Ouro que levava quando do banquete oferecido pelo referido Sr. Langenmantel, e conheceu o grande construtor de pianos Johann Andreas Stein (1728-1792), cuja fábrica visitou e cujos instrumentos elogiou sem reservas.

A escala seguinte mais importante da viagem foi Mannheim, onde chegaram a 30 de outubro e onde permaneceram durante vários meses. Mozart tinha posto as suas esperanças nesta cidade, visto que possuía uma vida musical intensa, devido ao patrocínio do príncipe eleitor Carl Theodor (1724-1799), e a sua orquestra era uma das melhores da Alemanha.

Mozart travou amizade com vários músicos, entre eles o *Konzertmeister* Christian Cannabich (1731-1798), o *Kapellmeister* Ignaz Jakob Holzbauer (1711-1783) e o flautista Johann Baptist Wendling (1723-1797). Tentou por todos os meios que o aceitassem como compositor da corte. Mas também aqui, após várias dilações e vagas promessas, verificou que «não havia lugar para ele, de momento».

Chegou o inverno e o projeto de prosseguir a viagem

A 30 de outubro de 1777, depois de terem passado por Munique e Augsburgo, Mozart e a mãe chegaram a Mannheim (em cima, vista da cidade no século XVIII). É provável que Mozart esperasse aí encontrar a sua grande oportunidade, uma vez que o príncipe eleitor, Carl Theodor, desejava transformar a cidade num grande centro cultural e patrocinava todo o tipo de atividades musicais.

até Paris teve de ser adiado até o tempo melhorar. Durante essas semanas, Mozart participou ativamente na vida musical de Mannheim, embora, do ponto de vista prático, isso não lhe tivesse trazido qualquer lucro. Vivia pobremente, almoçava e jantava em casa dos amigos e chegou ao extremo de ter de pedir ao pai que lhe enviasse dinheiro.

Para a filha de Cannabich, Rosina, que, apesar de ter apenas 13 anos, tocava muito bem piano, compôs uma sonata, a escrita em dó maior, K. 309, ou a em ré maior, K. 311; para «um indiano holandês que vive dos seus próprios meios, grande amigo e admirador meu», um tal senhor «de Jean», compôs várias obras para flauta: os dois quartetos de flauta, violino e violoncelo, K. 285 e 285-*a*, e os dois concertos de flauta e orquestra, K. 313 e 314. Parece que o som da flauta não convencia muito Mozart e que estas obras lhe deram bastante trabalho. Para descansar deste esforço, compôs algumas peças de violino e piano; assim, nasceram as excelentes sonatas — a que chama *duettos* —, K. 196, 301, 302, 303 e 305, que mais tarde seriam publicadas em Paris. Nesta época, as suas relações com o pai começaram a ficar um pouco tensas; este, que via que as iniciativas do filho não conduziam a nada de seguro, procurou, nas suas cartas, fazê-lo descer dos seus sonhos utópicos à realidade e Wolfgang nem sempre recebeu a bem os seus conselhos. Leopold estava preocupado com a questão econômica e com a religiosa. Chegou inclusive a perguntar-lhe se continuava a confessar-se. Wolfgang respondeu a esta pergunta irada e vagamente, pelo que parece que os temores do pai não eram de todo infundados.

Para a viagem a Paris chegou a conceber planos verdadeiramente pueris; dois dos pressupostos básicos em que assentavam eram que sua mãe regressasse a Salzburgo e que ele seguisse com vários amigos que tinha conhecido em Mannheim, entre eles Wendling. Tudo isto fazia seu pai estremecer de medo e preocupação, pois não sabia como evitar ao filho os erros que estava cometendo e os perigos a que se expunha.

Em janeiro-fevereiro de 1778, Wolfgang chegou ao cúmulo da ingenuidade: apaixonou-se por uma jovenzinha de 16 anos, filha de «um certo senhor Weber» (Fridolin von Weber, 1733-1779, organista da catedral e tio do compositor Carl Maria), que cantava muito bem e queria ser *prima donna*. Pois bem, Mozart concebeu um plano fantasioso: desistir da viagem a Paris para se dedicar à formação e «promoção» da jovem cantora. Para o efeito, levá-la-ia à Itália, onde faria uma grande carreira, e, em conseqüência disso, encomendariam a ele óperas, etc. Quando seu pai leu este exagero de fantasia, cortou o mal pela raiz: proibiu terminantemente o despropositado projeto e mandou-o pôr-se quanto antes a caminho de Paris, acompanhado pela mãe, e não pelos amigos de Mannheim.

Como é lógico, a primeira coisa que Wolfgang fez foi visitar os seus antigos amigos, entre eles Grimm,

Contudo, Mozart não era inteiramente feliz em Paris: nas suas cartas ao pai transparece um profundo desprezo pela música francesa e, acima de tudo, pelo gosto francês e uma constante nostalgia da Itália: «A respeito da música, encontro-me entre bestas e animais [...] Peço-lhe, queridíssimo pai, que faça todos os possíveis para que possa voltar em breve à Itália», escrevia em 1 de maio.

Nos princípios do verão ocorreu uma autêntica tragédia: em 3 de julho, após uma curta doença, morreu sua mãe, mulher que se contentou em estar sempre em segundo plano, servindo o marido e os filhos. Wolfgang não procedeu bem para com ela durante os meses que passaram juntos em Paris; deixava-a sozinha horas e dias inteiros, num quarto frio e desconfortável, enquanto ele se desobrigava dos seus compromissos sociais.

Reagiu à desgraça com valentia. Não se atreveu a comunicar diretamente ao pai a tremenda notícia: disse-lhe que a mãe se encontrava doente e escreveu a

À esquerda: retrato de Aloysia Weber (1762-1830), jovem soprano que foi um dos grandes amores de Mozart e que este conheceu durante a sua estada em Mannheim, quando Aloysia contava apenas 16 anos. Em março de 1778, Mozart, pressionado pelo pai, que se opunha às suas relações com Aloysia, abandonou Mannheim e dirigiu-se a Paris acompanhado por sua mãe. Embaixo: Paris vista de Saint Germain l'Auxerrois.

que tinha prosperado muito na sua carreira: desde 1775, era ministro plenipotenciário da Saxônia-Gotha e, em 1777, obtivera o título de barão. Também visitou Noverre, que a sua aluna Maria Antonieta mandara vir de Viena para que lhe organizasse as festas e cerimônias de Paris e Versalhes, com o fabuloso ordenado de 12 000 francos anuais.

Os seus contatos alargaram-se rapidamente. Entre as novas personalidades que então conheceu, salienta-se Joseph Le Gros (1730-1793), diretor dos Concerts Spirituels. A pedido deste, compôs oito versos para um *Miserere*, a fim de substituir os que Holzbauer enviara de Mannheim, que não se adaptavam ao gosto e ao estilo parisiense. Mas não só não se conservaram como parece que nem todos chegaram a ser interpretados. Tão-pouco foi executada a sinfonia concertante de oboé, clarinete, trompa e fagote, com acompanhamento de orquestra, K. 297-*b*, igualmente composta para os Concerts Spirituels. Em compensação, estreou-se, e com grande êxito, a sinfonia em ré menor, K. 297.

Graças, em grande parte, a Grimm, em breve arranjou algumas alunas, entre elas a filha do duque de Guines, acerca de quem Mozart teceu os maiores elogios, sobretudo pela sua portentosa memória. O duque era um intérprete de flauta muitíssimo hábil e a filha tocava excelentemente harpa. Para eles, compôs o concerto de flauta e harpa, com acompanhamento de orquestra, K. 299. Possivelmente para a mesma filha do duque, escreveu as doze variações de piano, K. 354, sobre a romança *«Je suis Lindore»* de *O Barbeiro de Sevilha*, de autor desconhecido, baseada na obra homônima de Beaumarchais, que tanto agradaram a Leopold quando as recebeu.

Archiv für Kunst und Geschichte

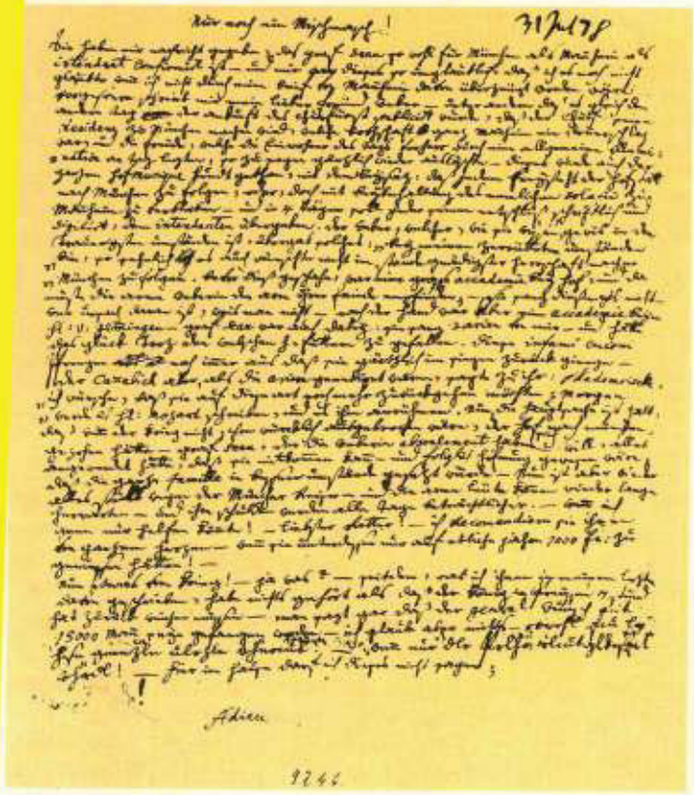
um amigo comum pedindo-lhe que transmitisse ao pai a terrível verdade.

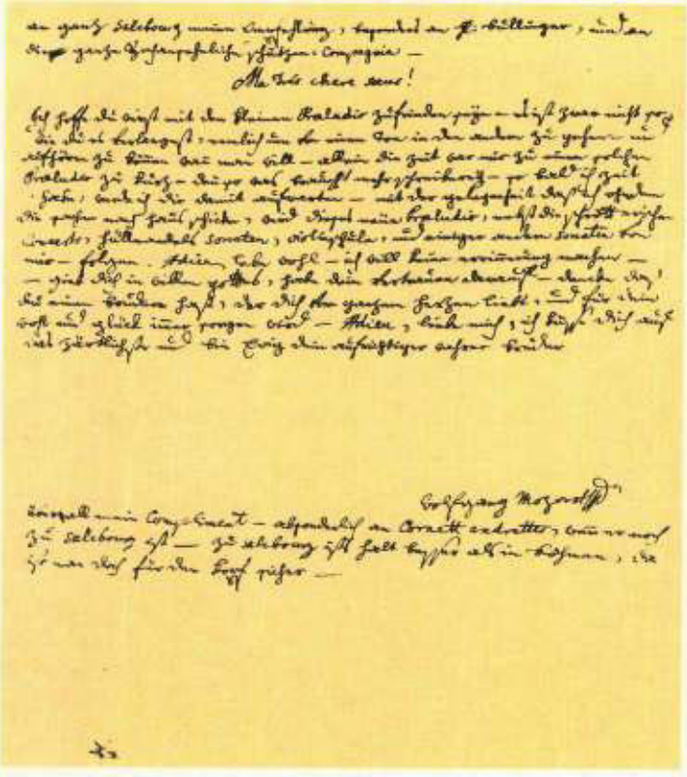
Quando ficou só, Mozart foi viver com Grimm, que escreveu a Leopold expondo-lhe os seus pontos de vista, aliás bastante pessimistas, sobre as possibilidades de Wolfgang em Paris: «A vida correr-lhe-ia melhor se tivesse metade do talento e o dobro da sagacidade e da astúcia.» Leopold procurou resolver o futuro do filho de maneira realista: conseguiu que fosse de novo aceito como *Konzertmeister* de Salzburgo, mas com salário completo ou até com um aumento e, além disso, obteve também para ele o cargo de organista e compositor da corte. Foi isso que, em 27 de agosto, comunicou ao filho, pedindo-lhe que se pusesse imediatamente a caminho. Mas, então, estava em cena na Grand Opéra o seu bailado-pantomima *Les petits riens*, K. A10, montado por Noverre para servir de *intermezzo* às óperas que estavam sendo representadas. Mozart tinha esperança de que lhe fosse encomendada uma nova ópera. Além disso, estava publicando várias obras, entre elas duas séries de seis sonatas de piano, que compreendiam a deliciosa sonata, em lá maior, K. 331, cujo terceiro andamento é a popular *Marcha Turca*.

Contudo, em 26 saiu de Paris. Depois de passar por Nancy e Estrasburgo — onde deu diversos concertos — chegou a Mannheim a 6 de novembro. Permaneceu nesta cidade um mês. Depois de muitas pressões do

À direita: retrato de Joseph Le Gros (1739-1793), cantor e músico francês, que foi diretor dos Concerts Spirituels e que, durante a estada de Mozart em Paris, lhe encomendou a composição de parte de um Miserere *e de duas sinfonias.*

pai — que temia, fundadamente, que com esses atrasos pudesse perder o lugar de Salzburgo —, pôs-se a caminho. A 25 de dezembro chegou a Munique, onde se instalou em casa dos Weber, que se haviam mudado para lá, acompanhando o príncipe. Em Munique, deparou-se-lhe uma surpresa que constituiu para ele um rude golpe: Aloysia, agora *prima donna* triunfante da Ópera da corte, com um contrato anual de 600 gulden, recebeu-o friamente. Apesar disso, teve uma grande alegria: pôde apresentar à princesa eleitora Elisabeth Auguste o volume das suas sonatas publicadas em Paris, que acabara de receber. Mas as esperanças





Durante o ano e meio que Mozart permaneceu fora de Salzburgo, longe do pai, ambos trocaram uma abundante correspondência (em cima, carta de Wolfgang a seu pai, com data de 31 de julho de 1778), que os ajudou a manterem-se em contato.

À direita: quadro de Johann Nepomuk della Croce, de 1780-1781, que representa a família Mozart. Wolfgang Amadeus e Nannerl aparecem sentados ao piano; o pai, Leopold, segura um violino. Na parede, um retrato da mãe, falecida em 1778, preside à reunião familiar.

Archiv für Kunst und Geschichte

e, com este gesto, conseguir uma boa colocação na corte esvaneceram-se uma vez mais. Por isso, não teve outro emédio senão empreender a viagem de regresso a alzburgo, onde chegou a 15 de janeiro de 1779.

Organista em Salzburgo

O lugar que seu pai conseguira para ele era o de organista da corte *(Hoforganist)*, em que sucedia a Cajetan Adlgasser.

Começaram, assim, dois anos sem grandes acontecimentos pessoais mas cheios de produções artísticas, cuja mera enumeração não pode deixar de nos espantar: a *Missa da Coroação*, K. 317, e a *Missa solemnis*, em dó maior, K. 337, talvez as melhores que compôs; as duas grandes séries de «vésperas», as *Vesperae de Dominica*, K. 321, e as *Vesperae solemnes de confessore*, K. 339; as sinfonias n.os 33 e 34, K. 319 e 338; uma sinfonia concertante de dois violinos, violeta e orquestra, K. 364; o concerto de dois pianos e orquestra, K. 365; a sonata, em si bemol maior, K. 378, e numerosos divertimentos, serenatas, marchas, árias, etc.

No verão e inverno de 1779, o empresário Johann Heinrich Böhm levou a sua companhia a Salzburgo; para essa ocasião, compôs uns «coros» e «entreatos» para o «drama heróico» *Thamos, Rei do Egito*, de Tobias Philipp von Gebler (1726-1786), e, provavelmente, o *singspiel* em dois atos *Zaide*, K. 344.

Durante o verão de 1780, recebeu a tão esperada encomenda de Munique: a composição de uma ópera — *Idomeneo, rè di Creta, ossia Ilia ed Adamante*, K. 366. O libreto — baseado no *Idomenée*, de Antoine Danchet, posto em música em 1712 por André Campra (1660-1744) — foi escrito por Gianbattista Varesco, capelão da corte de Salzburgo desde 1766.

Mozart começou a composição em Salzburgo, pois já conhecia alguns cantores e, portanto, sabia como compor as suas árias. Em 5 de novembro mudou-se para Munique a fim de completar e supervisionar a produção. Durante os ensaios surgiram várias dificuldades, sobretudo porque a sua obra era excessivamente longa, pelo que houve que efetuar bastantes cortes. Depois de se terem marcado várias datas, foi estreada em 29 de janeiro de 1781, alcançando um êxito enorme, apesar de só ter sido representada três vezes. Leopold e Nannerl, que se deslocaram a Munique para o acontecimento, foram testemunhas do seu grande triunfo. Depois de se divertir nas festas do carnaval, toda a família foi para Augsburgo em 7 de março. Uma ordem do arcebispo veio interromper estas felizes férias: Wolfgang devia apresentar-se imediatamente em Viena, já que ele ia à capital do império com vários servidores — uma pequena corte pessoal — para assistir à coroação de José II como imperador de todos os Estados dos Habsburgos. Entre os músicos que levara consigo, figuravam o violinista Antonio Brunetti (c. 1744-1786) e o castrado Francesco Cecarelli (1752-1814). Era, pois, natural que quisesse ter consigo o seu pianista. Wolfgang partiu a toda a pressa para Viena em 12 de março. O pai e a irmã regressaram a Salzburgo no dia seguinte.

Em Viena, Mozart, que vivia com o séquito do arcebispo, sentiu-se humilhado pelo tratamento que este lhe dispensou. Para Mozart, que acabava de viver as jornadas triunfais de Munique, onde os mais elevados membros da nobreza o tratavam quase de igual para igual, isso era um verdadeiro insulto. Além disso, estava submetido à vontade do arcebispo em tudo, chegando a só poder tocar piano quando o seu senhor entendia. Por outro lado, como o simples fato de ter de servir o odiado arcebispo lhe parecia uma escravidão, começou a rebelar-se: não se apresentava, de manhã, às audiências e dava outras provas de independência e rebeldia. A situação foi piorando de dia para dia e chegou a um final dramático em 9 de maio, durante uma violenta entrevista com o arcebispo, de que nos resta uma viva descrição na carta que, nesse mesmo dia, Mozart escreveu ao pai. De acordo com essa carta, o arcebispo insultou-o, chamando-lhe mandrião, andrajoso, imbecil e insociável e dizendo-lhe que ninguém o servia tão mal como ele. Mozart aguentou toda a torrente de insultos e, no final, perguntou ao arcebispo: «Sua Graça não está, pois, contente comigo?» Ao que o arcebispo replicou: «Olha, olha! Agora este imbecil quer ameaçar-me! Sim, sim, imbecil!» E, quando o arcebispo afirmou que não queria ter mais contatos com ele, Mozart respondeu-lhe textualmente: «Nem eu com o senhor.» No dia seguinte, apresentou a sua demissão ao arcebispo. □

Em 1780, Mozart, que na altura ocupava o lugar de organista da corte em Salzburgo, recebeu a encomenda de uma obra, Idomeneo, rè di Creta, ossia Ilia ed Adamante, *K. 366. A ópera foi estreada em Munique poucos dias antes dos festejos do carnaval. Embaixo:* Polichinelo Apaixonado, *da autoria de G. D. Tiépolo.*

bahner

Capítulo 33

Obra vocal e coral

Cerca de um quarto da considerável produção de Mozart é constituído por obras vocais e corais de diversos gêneros e significado variado. O vasto âmbito desta parcela da sua criação abarca desde as mais sublimes harmonias, presentes em diferentes momentos das suas missas e obras religiosas, até à paródia escatológica, chã e natural, mesmo «obscena», dos cânones para várias vozes, compostos em momentos de descontração e alegria com amigos, músicos e gente de teatro.

Pertencem a este gênero nada menos do que 200 composições do catálogo cronológico e temático de Köchel, excluindo as óperas. Embora, segundo Hocquard, em Mozart «as categorias sagrada ou profana sejam ultrapassadas, podemos distinguir de forma esquemática dois grandes grupos de obras. Por um lado, as obras religiosas: 19 missas, 34 pequenas composições sacras (motetos, ofertórios, *kyries*, salmos, antífonas); 4 litanias, 2 vésperas, 2 *magnificats* e vários oratórios; cantatas, entre as quais se incluem as obras compostas para a maçonaria, ainda que sejam «religiosas» no sentido mais estrito; e um *singspiel* (comédia musical) sacro. Por outro, as peças profanas: 64 cenas, árias de concerto e coros com orquestra; cerca de 40 cânones para diversas vozes; noturnos, duetos, tercetos e uma pequena coleção de *lieder*, em que figuram também composições maçônicas.

Obras religiosas

A quase totalidade das obras para igreja foi composta por Mozart no período compreendido entre os anos de 1765 e 1780-1781, isto é, enquanto o músico esteve a serviço do príncipe-arcebispo de Salzburgo. Depois de 1781, o Mozart adulto e livre, instalado em Viena, só produzirá três obras religiosas: a monumental e inacabada *Grande Missa*, em dó menor, K. 427 (1783), e, no último ano da sua vida (1791), o moteto *Ave verum*, K. 618, e o não concluído *Requiem*, K. 626, no qual a crítica e a tradição julgam ver uma espécie de testamento musical do mestre.

A música religiosa de Mozart — em especial as missas — foi objeto de numerosas controvérsias e de críticas uniformente negativas durante muitas décadas, críticas que atingiram a sua maior intensidade no século XIX, tão distante ideológica e afetivamente do universo de Mozart. Foi acusada de intranscendente, leve, mundana, italianizante, teatral e operística; de ser uma música mais apropriada para a cena do que para o culto e a devoção da casa de Deus. Mas, a ornamentada e pomposa liturgia da missa dentro da magnificência do cenário barroco acaso não seria uma magnífica e brilhante representação teatral com as suas mascaradas e hieráticas personagens? Como Hutchings lembra, «nesse tempo, a igreja era, por vezes, chamada *theatrum sacrum*, teatr sagrado, onde era represer tado o santo sacrifício». própria estrutura, inclusiv no aspecto exterior, do templos da época, sobretu do do Sul da Alemanha e d Áustria, sugere-nos mais un palácio suntuoso e cômodo cheio de refinados pormenores arquitetônicos, do que um lugar dedicado ao fervo da comunicação com Deus. Neste contexto, a música de Mozart insere-se profundamente no momento histórico em que foi criada, independentemente do fato de Mozart ter uma fé religiosa au-

E. Lessing / Magnum / Zardova

Em cima: interior da Waisenhauskirche de Viena. Nesta igreja, Mozart, com 12 anos, dirigiu a sua primeira missa — a Missa brevis, *em sol maior — perante a imperatriz Maria Teresa.*

E. Lessing / Magnum / Zardoya

Em cima: retrato anônimo de Mozart, pintado em Salzburgo, em 1777. A cruz de cavaleiro da Espora de Ouro que o compositor traz ao peito foi-lhe concedida em 1770 pelo papa Clemente XIV.

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

Dentre as numerosas missas maiores compostas por Mozart, merecem especial atenção, pela sua seriedade e beleza, a Missa da Coroação *(1779) e a* Missa solemnis *(1780). À direita:* Coroação da Virgem, *por Velázquez.*

têntica e independentemente também dos imperativos impostos pelo arcebispo quanto à duração da obra e até quanto à sua instrumentação. Apesar de tudo, esta música apresenta-se-nos clara, direta, espontânea, cheia de humanidade, festiva, brilhante, recolhida e cálida. Nela, estão presentes de forma magistral o estilo severo, o contraponto e o fugado com o melodismo, a fluidez e a expressividade das escolas italianas, sobretudo a napolitana, e com os encantadores acentos populares e tradicionais austríacos.

«Missa brevis»

Música para a igreja: neste sentido, a maioria das missas de Mozart foi composta para o culto ordinário *(Missa brevis)*, devendo ter uma duração que não ultrapassasse os quarenta e cinco minutos. O próprio autor se queixava amargamente dessa imposição numa carta dirigida ao padre Martini, seu preceptor em Bolonha, mas soube superá-la com uma mestria única, fazendo, muitas vezes, que o coro recitasse rapidamente, evitando repetições e detendo-se — com inclusão ou não de vozes solistas — nos momentos em que a palavra tem um significado especial *(«Et incarnatus est»)*.

Entre as dez missas breves compostas por Mozart, assinalaremos a *Missa brevis,* em sol maior, K. 49, redigida aos 12 anos, e que cativa pela sua deliciosa frescura, e a *Missa brevis,* K. 65, escrita, no severo tom de ré menor, para a Quaresma de 1769, mas que inclui um Glória, fato que nos leva a pensar que a obra foi planejada também para uma utilização posterior. A *Missa brevis,* em sol maior, K. 220, tem a particularidade de uma figura de acompanhamento dos violinos, no Credo, imitar o piar dos pardais, sendo, por isso, chamada «Missa dos Pardais» *(Spatzenmesse)*. São já obras de maior envergadura a *Missa brevis,* em dó maior, K. 258 *(«Missa Spaur»)*, e a *Missa brevis,* em dó maior, K. 259 *(Missa do Solo de Órgão)*, ambas de 1776, tendo na última o órgão uma bela intervenção no *Benedictus*.

As missas maiores

As composições de maior extensão *(Missa longa, Missa solemnis)* permitiram a Mozart uma maior liberdade e desenvolvimento das idéias musicais. A *Missa solemnis,* em dó menor-maior, K. 139, chamada «Missa do Orfanato» *(«Waisenhausmesse»)* e composta em Viena, quando contava 12 anos, que espanta pelo seu tom de profundo patético, nomeadamente no início do *Kyrie* e em certas passagens do Credo e no original trio de trombones que serve de prelúdio ao começo do *Agnus Dei,* parece-nos especialmente majestosa. A soberba alternância de passagens em estilo fugado e homófono informa-nos sobre a grande influência que as obras de Johann Adolf Hasse (1699-1783) exerceram sobre o Mozart adolescente.

Outras duas grandes composições são a *Missa Dominicus*, K. 66, de 1769, e a *Missa Trinitatis*, K. 167 (1733), embora não tão populares e conhecidas como a *Missa da Coroação*, K. 317, e a *Missa solemnis*, K. 337.

Segundo uma tradição muito difundida, a «Missa da Coroação» *(Krönungsmesse)* foi composta para a comemoração mariana do Santuário de Maria Plain, situado nos arredores de Salzburgo. Datada de março de 1779, apresenta-se-nos como uma obra evoluída e brilhante, de orquestração eminentemente sinfônica e cheia de melodias delicadas e belas. Merece especial referência o *Agnus Dei*, que reaparecerá, uns anos mais tarde, na ária *«Dove sono»*, cantada pela condessa de Almaviva em *As Bodas de Fígaro* (1785-1786), o que deu origem a numerosas especulações destinadas a considerar as obras religiosas de Mozart como operísticas. O desejo de unidade e coerência interna aparece explícito no fato de Mozart empregar o mesmo tema do *Kyrie* inicial nas palavras finais do texto litúrgico *«Dona nobis pacem»*.

A *Missa solemnis*, em dó maior, escrita em 1780, é uma obra muito mais severa e concentrada. Composta segundo a tradição da missas breves, salienta-se nela o *Benedictus,* que retoma o estilo sério do contraponto, ausente das anteriores produções religiosas.

Outras composições sacras

As sonatas *da chiesa* são peças puramente instrumentais, que se inserem por inteiro no campo das missas. Em algumas, o órgão chama a si o papel de solista preeminente, à maneira de um pequeno concerto, como é o caso da sonata, em dó maior, K. 336. A maioria delas tem um caráter galante, descontraído e predominantemente melódico, que é agradável para o ouvinte, mas que não traz consigo qualquer tipo de preocupação ou conteúdo transcendente. Costumavam ser incluídas na epístola, durante o ordinário da missa.

Com 9 anos, e antes de deixar Londres, Mozart compôs um pequeno moteto a quatro vozes, *God is our Refuge* («Deus É o Nosso Refúgio»), K. 20, que ofereceu ao Museu Britânico juntamente com um retrato seu; foi a primeira obra vocal sacra da sua produção, redigida em estilo fugado e no severo tom de sol menor.

A curiosa composição *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* («O Dever do Primeiro Mandamento»), K. 35, datada de 16 de março de 1767, e classificada como *sings-*

piel sacro, é um meio termo entre o oratório e a obra cênica, que apresenta certas reminiscências dos mestres italianos do barroco, especialmente do Vivaldi de alguns *concerti* de *L'estro armonico.*

Dividida em três partes, das quais só a primeira é de Mozart — as outras duas foram encomendadas a Michael Haydn e a Adlgasser —, a obra é mais uma amostra do incrível grau de assimilação dos estilos imperantes por parte do então menino-prodígio que, com os seus 11 anos, se colocava ao nível dos autores maduros.

Entre as pequenas obras sacras deste período cronológico, encontramos ofertórios, salmos, antífonas, motetos e *kyries,* escritos propositadamente para diversos acontecimentos religiosos, como peregrinações, procissões, tomadas de posse de dignitários públicos, etc. São particularmente formosos, o ofertório *Inter natos mulierum,* K. 72 (1771); o moteto *Exultate, jubilate,* K. 165, para uma voz de soprano (neste caso o *castrato* Rauzzini), datado de Milão (1773) e que inclui o popularíssimo *Aleluia* final; o ofertório *Venite populi,* K. 260, e o gradual *Sancta Maria,* K. 273, de textura delicadamente popular.

O único oratório em sentido estrito de Mozart é *La Betulia liberata,* K. 118, composto sobre um texto bíblico de Metastásio. Nesta obra, que nos espanta pela sua maturidade, o jovem autor de 15 anos cinge-se ao

Sutmer

Museu do Prado Madrid/Arquivo Silvat

A música religiosa de Mozart, que ilustramos nesta página com a Igreja de Ottobeuren, em Allgau (em cima), e com um pormenor da Anunciação, *de El Greco (à esquerda), corresponde quase na sua totalidade ao período que vai de 1765 a 1780-1781.*

modelo napolitano que Hasse levara à máxima perfeição, sobressaindo a utilização do coro como elemento ativo do desenvolvimento da trama do argumento. A cobertura prefigura muitos dos elementos que, nas futuras obras dramáticas de Mozart, iriam dar lugar ao necessário clímax introdutor da ação.

As *Vésperas de Um Confessor,* K. 339, de 1780, tem

special interesse por um los seus trechos, o conhecilo salmo *Laudate pueri,* refigurar a fuga imensa e dramática do *Kyrie* do futuro *Requiem.*

A obra é conhecida, soretudo, pelo maravilhoso solo de soprano do *Laudate Dominum,* acompanhado de coro.

A peça que encerra este grande período de música religiosa, que acaba em 1780-1781, é o *Kyrie,* em ré menor, K. 341, chamado «de Munique», cuja ampla orquestração inclui clarinetes, quatro trompas, trombeta e timbales.

O espírito não se afasta do de *Idomeneo,* ópera de que é contemporâneo, e expressa-se por meio de uma gravidade trágica e sombria, cheia de vigorosas súplicas. Nela sentimos também uma longínqua premonição dos tons escuros e inquietantes do *Requiem.*

O último período

Desde os primeiros meses de 1781 até à sua morte, em dezembro de 1791, Mozart só legou à posteridade três obras que, por si mesmas, chegariam para lhe assegurar um lugar cimeiro entre os autores de música religiosa. Esta escassa, embora fundamental, produção deu lugar a considerações acerca de uma crise de fé do músico, intensificada pela sua adesão à maçonaria.

Mas, na verdade, a explicação pode ser muito mais simples: a ruptura com o príncipe-arcebispo Colloredo e a sua fixação definitiva em Viena encerram o longo período de músico doméstico que recebe encomendas para o culto. Em conseqüência disso, seria lógico que tivesse surgido nele o desejo inconsciente de esquecer e superar aquela dilatada fase da sua vida.

A «Grande Missa»

A *Grande Missa,* em dó menor, K. 427, foi composta em cumprimento de uma promessa feita com a intenção de Konstanze Weber se converter em sua mulher; entre 1782 e 1783, trabalhou na partitura, que, por estranha coincidência presente em todas as composições relacionadas com sua mulher, ficou inacabada. Só conseguiria completar o *Kyrie,* o Glória, o *Sanctus* e o *Benedictus,* deixando o Credo começado e o *Agnus Dei* sem ter sido sequer iniciado.

Apesar de tudo, a obra foi interpretada, com partes retiradas de outras missas, na igreja paroquial de S. Pedro de Salzburgo, em 25 de agosto de 1783 — impossível pensar em uma execução na catedral, onde reinava o detestado Colloredo —, tendo Konstanze o papel de primeiro-soprano.

Nesta obra, Mozart conseguiu uma síntese perfeita de todas as linguagens que possuía e dominava: o deslumbrante fragor barroco, o severo *stile antico* do contraponto e da fuga, esta última própria também da tradição das missas austríacas; a ária napolitana, que no *Incarnatus* atinge sublime perfeição e serena luminosidade, com a voz humana a entretecer ornamentos e coloraturas, na rica trama harmônica da flauta, oboé e fagote. A marca decisiva de Bach e Händel, com cujas obras Mozart estivera em contato e que haviam produzido nele uma extraordinária impressão, é também evidente.

Sobressai igualmente o emprego de coros a cinco e oito vozes, sobretudo o extraordinário e imponente *Qui tollis,* cujo tom dramático se insere na linha das grandes produções cênicas do autor; segundo Hocquard, nele «o trágico rompe as fronteiras do gênio».

Dois anos mais tarde, em março de 1785, Mozart pegou de novo na partitura incompleta da *Grande Missa* e, juntando-lhe duas importantes árias para soprano e tenor, respectivamente, e uma cadência final dos solistas, aprontou um oratório com texto italiano, provavelmente de Lorenzo da Ponte: *Davidde penitenti,* K. 469.

O «Ave verum» e o «Requiem»

Em 18 de junho de 1791, Mozart concluiu um moteto a quatro vozes com acompanhamento de cordas, o *Ave verum,* K. 618.

Dedicado ao seu amigo Stoll, para a pequena igreja paroquial de Baden, vila termal próxima de Viena onde Konstanze passava temporadas, esta breve composição exprime com intensidade e penetração os autênticos sentimentos religiosos do autor. Nela, Mozart conseguiu atingir uma rara perfeição no tecido polifônico das vozes e no tratamento harmônico, combinando um equilíbrio cálido e intimista com o melodismo popular austríaco, que, como um sutil aroma, se desprende da peça.

No verão de 1791, Mozart recebeu a encomenda de compor uma missa de defuntos; nesse momento, não só ignorava quem era o destinatário (manteve-se oculto) da partitura, mas também o fato de a sua própria morte, ocorrida em 5 de dezembro do mesmo ano, ir deixar incompleto o famoso *Requiem,* em ré menor, K. 626. Dos doze trechos que compõem a obra, só dois são inteiramente de Mozart: o Introito e o *Kyrie.* Deixou os seis seguintes numa fase de esboço avançado, com as partes vocais terminadas e indicações para a orquestração. O manus-

Museu Municipal, Viena/Arquivo Salvat

E. Lessing / Magnum / Zardoya

À esquerda: manuscrito da última página do Requiem, *da pena de Mozart. Das doze partes de que consta a obra, só duas são inteiramente suas. As restantes, algumas delas numa fase já muito avançada, foram acabadas por Süssmayr. Em cima: quadro que representa a iniciação de um membro numa loja maçônica. Em 1784, Mozart ingressou na loja maçônica vienense Beneficiência.*

crito é interrompido no oitavo compasso do *Lacrimosa*, com as palavras *«judicandus homo reus»*. O *Sanctus*, o *Benedictus* e o *Agnus Dei* não são sequer do músico. Alguns meses após a morte do marido, a viúva de Mozart entregou a partitura completa da obra ao enviado do conde Walsegg-Stuppach — a misteriosa personagem que encomendara a composição — como se tivesse sido inteiramente escrita por Mozart. Na verdade, foi ao discípulo e quase «criado» Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) que coube terminar, com notável dignidade, este grandioso canto fúnebre.

Obra grave e sombria, nada nela denuncia uma contaminação operística ou ornamental. O colorido orquestral é escuro, com predomínio do timbre apagado dos *corni di bassetto* (espécie de clarinete contralto), timbre muito afim ao das obras maçônicas de Mozart, com as quais o *Requiem* tem muitos pontos de contato. Um infinito sentimento de tristeza, esgotamento e até de desespero perpassa na obra.

Os momentos de maior serenidade e luminosidade *(«Recordare»)* aparecem tingidos de uma inquietante melancolia. O *Dies irae* é uma explosão dramática de incrível força expressiva, evocadora do fim dos tempos. Há uma atitude de prece contrita e implorante na frase *«Salve me»* do *Rex tremendae*. Uma agitação quase febril domina o *Confutatis*, para chegar à angustiada e quase arquejante frase final do *Lacrimosa*, onde se interrompe a escrita.

Süssmayr terminou o *Sanctus* e o *Benedictus* provavelmente com fragmentos ou notas do próprio Mozart, embora não tenhamos qualquer confirmação desse fato além da audição da música, de um nível infinitamente superior ao que apresentam as produções posteriores de Süssmayr. A sua decisão de retomar, no *Agnus Dei*, toda a parte inicial do *Requiem aeternam* foi indiscutivelmente acertada, bem como a soberba fuga do *Kyrie*, para terminar este monumental e compacto edifício sonoro.

Testamento espiritual de Mozart? Antes consciência cabal das conclusões de um homem adulto de 35 anos que, no final da sua existência, é fiel a si mesmo e à sua inquebrantável fé na vida e nas suas próprias possibilidades, fiel também ao seu papel de dramaturgo na contemplação da morte, que ele mesmo definiu, numa das suas cartas, como «a melhor amiga do homem».

O poderoso e inacabado *Requiem* ficará como um dos pontos mais altos da arte — música, drama, confissão sincera — de todos os tempos.

Música maçônica

Mozart entrou para a loja maçônica vienense «Beneficência», em dezembro de 1784. Há que entender a sua adesão à irmandade como um desejo de penetrar num mundo iniciático novo, conseqüente com a lógica do seu próprio pensamento, um pensamento que o leva a procurar a renovação e o progresso, as quentes relações fraternais, e talvez como uma resposta às suas perguntas sobre a vida e a morte, que não encontraram eco na fé católica que professava.

As poucas composições

maçônicas de Mozart constituem, evidentemente, um capítulo à parte da sua produção; uma atmosfera cerimoniática, nada suntuosa, mas severa e concentrada, confere a estas partituras uma fisionomia peculiar, muito mais próxima do mundo germânico, a qual contém elementos técnicos e harmônicos em que se podem intuir chaves simbólicas e esotéricas próprias do pensamento e ritual maçônicos.

Neste sentido, podemos apontar a escolha da tonalidade (mi bemol, dó menor, por exemplo), o uso de instrumentos especiais *(os corni di bassetto)*, a utilização exclusiva de vozes masculinas, quer solistas quer no coro — as mulheres não tinham acesso às lojas —, e, por fim, o próprio tom geral da obra, sério, mas cordial e humano.

Durante 1785, e além de várias obras puramente instrumentais, entre as quais sobressai a sublime *Música Fúnebre Maçônica*, K. 477, compôs um *lied* com acompanhamento de órgão, *A Viagem dos Camaradas*, K. 468, de delicada sobriedade, e duas cantatas, das quais a *Alegria dos Maçons*, K. 471, escrita em mi bemol maior, para tenor, coro de homens e orquestra, onde é evidente o entusiasmo e a convicção com que Mozart abordou a sua nova condição de iniciado.

Compôs também, nesse mesmo ano, dois cânticos maçônicos (K. 483 e 484), para abertura e encerramento de uma loja, com uma bela linha melódica muito alemã, que têm características de hino e nos aproxima do mundo futuro de *A Flauta Mágica*, a ópera maçônica por excelência.

Em julho de 1791, terminou Mozart uma *Pequena Cantata Alemã*, K. 619, para voz com acompanhamento de piano, que é, na sua essência, um *lied* alargado e rapsódico, de bela e serena feitura, de acordo com o espírito de equilíbrio e harmonia que se desprende do texto, cheio de alusões à supremacia da razão e de profissões de fé pacifistas.

A última obra que Mozart inscreveu no seu catálogo pessoal, em 15 de novembro de 1791, foi a cantata maçônica *Elogio da Amizade*, K. 623, que, de um modo geral, apresenta um espírito jubiloso e brilhante.

O *lied* maçônico *Lasst uns mit*, K. 623-*a*, subsidiário da cantata, é a última obra completa de Mozart, o seu adeus num canto íntimo e fraternal, carregado de esperança na vida: «Irmãos, demos as nossas mãos». Em 1946, esta bela e intensa composição converteu-se no hino federal da República da Áustria.

Obras para diversas vozes

Entre as várias composições deste pequeno capítulo da obra de Mozart, destaca-se especialmente uma série de noturnos (K. 346, 436, 437, 438, 439) destinados a dois sopranos e baixo com acompanhamento de três clarinetes ou *corni di bassetto*.

Compostos em 1783, sobre textos italianos, caracterizam-se por uma pureza deliciosa e uma fácil e luminosa melodia. Mozart dedicou-os à família do botânico von Jacquin, com quem mantinha relações cordiais.

Em outras pequenas peças, e de forma humorística e despreocupada, o músico manifesta o ambiente descontraído que reinava na sua família e no seu círculo de amigos íntimos (*Trio da Faixa*, K. 441).

A forma cânone foi sempre muito cara a Mozart, encontrando-se presente com regularidade nas suas obras instrumentais. Entre os cerca de quarenta cânones para diversas vozes, são especialmente belos os K. 554-562, inscritos por Mozart no seu próprio catálogo temático em 2 de setembro de 1778, o que não quer dizer, como se tem pretendido, que tenham sido todos compostos no mesmo dia.

A refinada e pura linha melódica de alguns deles, que parece remeter-nos para o mundo madrigalista italiano, contrasta fortemente com a piada forte, a palavra escatológica e o ambiente «libertino» dos quatro célebres cânones escritos em dialeto vienense, em que apenas devemos ver o desejo do músico de esquecer alegremente as suas preocupações financeiras e pessoais. Outra série de cânones datada de 1782 (K. 228 e seguintes) apresenta textos de tal modo grosseiros («Lambe-me o C...») que as edições posteriores se viram obrigadas a substituir certas palavras por outras mais convenientes, talvez com o objetivo de não manchar a «divina» auréola do imortal compositor.

«Lieder»

A contribuição de Mozart para o gênero da canção ou *lied* é relativamente escassa do ponto de vista quantitativo: pouco mais de trinta obras para voz com acompanhamento de pianoforte, órgão ou bandolim. Mas, enquanto para alguns críticos constitui uma parcela de segunda ordem e de pouca relevância, para outros é um universo único.

É certo que a composição de canções foi, para Wolfgang Amadeus Mozart, uma ocupação de caráter casual e esporádico. É, no entanto, necessário sublinhar a elevada qualidade artística de muitas destas pequenas produções, desde que avaliadas de um ponto de vista musical e sem se incorrer em comparações ociosas ao tentar olhá-las da perspectiva dos grandes ciclos de *lieder* de compositores posteriores, como Schubert e Brahms, que, no século XIX, levaram o gênero à sua mais elevada expressão.

A maioria dos textos poéticos tem, em geral, pouco valor. Mozart extraiu-os de almanaques e de pequenas edições de obras líricas, entre os quais um volume de poemas infantis que fazia parte da sua exígua biblioteca. O estilo e o significado dos vários *lieder* subordinam-se à época em que foram compostos; da simples canção estrófica, em que não há uma correspondência clara entre música e letra, até à cena dramática ou à simplicidade e transparência dos *lieder* para crianças da última fase.

À parte duas deliciosas arietas francesas, *Oiseaux si tous les ans*, K. 307, e *Dans un bois solitaire*, K. 308, de 1778, em que Mozart se esforça por cultivar o estilo francês, compôs uma série importante de canções que vieram à luz em 1785 e que mostram a sua preocupação em musicar textos alemães; entre elas, destacam-se *Der Zauberer* («O Mago»), K. 472, e *Das Veilchen* («A Violeta»), K. 476, esta última sobre um texto juvenil do Goethe, que constitui uma bela cena lírico-dramática, a que Mozart acrescentou algumas linhas suas como epílogo.

Trata-se, sem dúvida, da mais conhecida das suas canções.

Em 1787, durante o período de preparação de *D. João*, compôs importantes *lieder* que antecipam o mundo de Schubert: *Die Trennung* («A Separação»), K. 519, *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* («Quando Luísa Queimou as Cartas do Seu Amante Infiel»), K. 520, e, acima de tudo, *Abendempfindung* («Sentimento Vespertino»), K. 523, nos quais exprime sentimentos de intensa paixão, muitas vezes ardentes e muito próximos do futuro mundo romântico.

A linha melódica e o papel do pianoforte, que neste caso não é um acompanhamento passivo e submisso, vão além do próprio conteúdo das palavras do texto, pelo que estes *lieder* são identificados como o início de uma nova fase do gênero.

As três canções para crianças, K. 596-598, são particularmente emotivas: com a sua íntima e humilde textura, deram um tom nostálgico e, ao mesmo tempo, esperançado aos primeiros meses do ano de 1791, em que a música de Mozart se apresenta na sua mais desnuda e, simultaneamente, profunda simplicidade.

O tema popular de *Sehnsucht nach dem frühlinge*, cheio de uma terna melancolia, é o mesmo que aparece no rondó do seu último concerto de pianoforte e orquestra.

Cenas e árias de concerto

Estas peças constituem um capítulo especialmente desconhecido, embora importante, da obra de Mozart.

A escassez de edições discográficas em geral e o espaço reduzido que ocupam nos estudos biográficos e musicológicos da sua obra determinaram a exígua difusão destas produções, entre as quais se encontram verdadeiras jóias da arte lírico-dramática.

Sulmer

Apesar de a contribuição de Mozart para o gênero da canção ou lied *ser relativamente escassa no que se refere a quantidade — pouco mais de trinta obras —, os sentimentos de paixão, muito afins com os do romantismo, contidos em* A Separação *ou em* Sentimento Vespertino, *anunciam já os grandes mestres deste gênero, que alcançará a sua expressão mais elevada no século seguinte com as figuras de Schubert, Schumann e Brahms. Em cima: reprodução do quadro de Francis Danby (1793-1861) intitulado* O Amor Desenganado.

As árias e cenas (recitativo e ária) para voz com acompanhamento de orquestra são especialmente numerosas: o maior contingente corresponde às escritas para voz de soprano — trinta e cinco —, seguidas das destinadas a tenor e a baixo. Muitas delas foram concebidas como fragmentos soltos intercaláveis em óperas de outros autores, especialmente de Paisiello, Galuppi, Anfossi, e até do valenciano Vicente Martin y Soler, que rivalizou em popularidade com Mozart em Viena. Outras foram criadas por Mozart como substituições para as suas próprias óperas, por ocasião de representações posteriores à estréia. É o caso de *As Bodas de Fígaro, D. João* e *Così fan tutte.*

Finalmente, algumas foram compostas para concertos e saraus públicos e interpretadas entre obras instrumentais, de modo que cada ouvinte pudesse apreciar a sua música favorita numa única sessão.

O gênio dramático de Mozart conseguiu dotar as personagens destas cenas de uma personalidade própria, apesar de essas peças se encontrarem desgarradas de um contexto de ação ou de uma situação definida por meio de um argumento ou de uma intriga.

Dedicadas por Wolfgang A. Mozart a cantores que intervinham nas representações das suas óperas, têm especial significado aquelas que se relacionam com várias personagens femininas ligadas sentimentalmente ao compositor: é o caso de, entre outras, Aloysia Weber, Josepha Dussek e Nancy Storace, cujas vozes deveriam ser excepcionais, a avaliar pelas enormes dificuldades que estas partituras encerram.

Deve salientar-se especialmente a ária *Ch'io mi scordi di te,* K. 505 (1786), em que um solo de pianoforte se une à voz de soprano, constituindo um autêntico duo amoroso entre Mozart e Nancy Storace, a deliciosa primeira Susana de *As Bodas de Fígaro.*

Precisamente para esta mesma ópera, e dedicadas à *prima donna* Adriana Ferrarese del Bene, compôs Mozart, em 1789, duas árias incomparáveis: *Al desio di chi t'adora,* K. 577, em que o grupo de instrumentos de sopro tem uma intervenção importante, e a deliciosamente fresca *Un moto di gioia,* K. 579, que, segundo uma recomendação do autor, deve ser cantada com inequívoca ingenuidade.

Entre as árias para tenor, surgem-nos como mais perfeitas e acabadas *Misero! o sogno,* K. 431 (1783), e *Non più tutti ascoltai,* K. 490 (1786). A participação de um solo de violino, de estilo altamente concertante, confere a esta última uma atmosfera de grande tensão e ansiedade.

A grande cena *Ah, Io previdi,* K. 272, tem considerável extensão e dramatismo. Mas, acima de todos, sobressai *Bella mia fiamma,*

K. 528, pelo seu tenso patético e violência, próximos do mundo de *D. João*. As duas composições foram dedicadas a Josepha Dussek, que parece ser também o objeto do pensamento do músico em *Io ti lascio, o cara, addio...*, K. A-245. É a última das suas árias e data da última viagem do músico à cidade de Praga, constituindo um comovido *lied*, carregado de despedidas. □

Catálogo da obra vocal e coral

Canções para uma voz e piano

Daphne, deine Rosenwagen, K. 52 (1768) • *An die Freude*, K. 53 (1768) • *Wie unglücklich bin ich*, K. 147 (c. 1765-1766) • *O heiliges Band*, K. 148 (c. 1775-1776) • *Die grossmütige Gelassenheit*, K. 149 (1772) • *Geheime Liebe*, K. 150 (1772) • *Die Zufriedenheit*, K. 151 (1772) • *Ridente la calma*, K. 152 (1775?) • *Oiseaux, si tous les ans*, K. 308 (1778) • *Dans un bois solitaire*, K. 308 (1778) • *Die Zufriedenheit*, K. 349 (1780-1781) • *An die Hoffnung*, K. 390 (1781-1782) • *An die Einsamkeit*, K. 391 (1781-1782) • *Verdankt sei es dem Glanz*, K. 392 (1781-1792) • *Lied zur gesellenreise*, K. 468 (1785) • *Der Zauberer*, K. 472 (1785) • *Die zufriedenheit*, K. 473 (1785) • *Die betrogene Welt*, K. 474 (1785) • *Das Veilchen*, K. 476 (1785) • *Lied der Freiheit*, K. 506 (1785) • *Die Alte*, K. 517 (1787) • *Die Verschweigung*, K. 518 (1787) • *Das Lied der Trennung*, K. 519 (1787) • *Als Luise die Briefe*, K. 520 (1787) • *Abendempfindung*, K. 523 (1787) • *An Chloe*, K. 524 (1787) • *Des kleinen Friedrichs Geburtstag*, K. 529 (1787) • *Das Traumbild*, K. 530 (1787) • *Die kleine Spinnerin*, K. 531 (1787) • *Beim Auszug in das Feld*, K. 552 (1788) • *Sehnsucht nach dem Frühlinge*, K. 596 (1791) • *Im Frühlingsanfang*, K. 597 (1791) • *Das Kinderspiel*, K. 598 (1791) • *Eine kleine deutsche Kantate, Die ihr des unermesslichen Weltalls*, K. 619 (1791) • *Kyrie*, em dó maior, K. 221 (1771) • *Offertorium de tempore, Misericordias Domini*, K. 222 (1775) • *Osanna*, K. 223 (1773?) • *Litaniae de venerabili altaris sacramento*, em mi bemol maior, K. 243 (1776) • Missa, em dó maior, K. 257 (1776) • *Missa brevis*, em dó maior, K. 258 («Missa Spaur») (1776) • *Missa brevis*, em dó maior, K. 259 («Missa do Solo de Órgão») (1776) • *Offertorium de venerabili sacramento, Venite populi*, K. 260 (1776) • *Missa longa*, em dó maior, K. 272 (1776) • *Graduale ad festum B.M.V.*, em fá maior, K. 273 (1777) • *Missa brevis*, em si bemol maior, K. 275 (1777) • *Regina Coeli*, em dó maior, K. 276 (1779) • *Offertorium de B.V. Maria*, em fá maior, K. 277 (1777) • Missa, em dó maior («Da Coroação»), K. 317 (1779) • *Vesperae de Dominica*, em dó maior, K. 321 (1779) • *Kyrie*, em mi bemol maior, K. 322 (1778) • *Kyrie*, em dó maior, K. 323 (1779) • *Hino Salus infirmorum*, K. 324 (1779) • *Hino Sancta Maria*, K. 325 (1779), de autenticidade duvidosa) • *Hino Justum deduxit Dominus*, K. 326 (1771) • *Missa solemnis*, em dó maior, K. 337 (1780) • *Vesperae solemnes de confessore*, K. 339 (1780) • *Kyrie*, em ré menor, K. 341 (1781) • *Zwei deutsche Kirschenlieder, O Gottes Lamm, Als aus Aegypten Israel*, K. 343 (1780) • Missa, em dó menor, K. 427 (1782-1783, inacabada) • Moteto *Ave verum corpus*, K. 618 (1791) • *Requiem*, em ré menor, K. 626 (1791).

Obras diversas

Trio *Luci care, luci belle*, K. 346 (1783) • Duo *Welsch ängstliches Beben*, K. 889 (1782) • Exercícios de solfejo, K. 393 (1782) • Trio *Del gran regno delle Amazoni*, K. 434 (1783) • Trio *Ecco quel fiero istante*, K. 436 (1783) • Trio *Mi lagnerò tacendo*, K. 437 (1783) • Trio *Se lontan, ben mio, tu sei*, K. 438 (1783) • Trio *Due pupille amabili*, K. 439 (1783) • Ária *In te spero, o sposo*, K. 440 (1783) • Trio *Liebes Mandel, wo ist's Bandel*, K. 441 (1783) • *Alma grande e nobil core*, para soprano K. 578 (1789) • *Un moto di gioia*, para soprano, K. 579 (1789) • *Schon lacht der holde Frühling*, para soprano, K. 580 (1789) • *Chi sa, chi sa, qual sia*, para soprano, K. 582 (1789) • *Vado, ma dove?*, para soprano, K. 583 (1789) • *Rivolgete a lui do sguardo*, para baixo, K. 584 (1789) • *Per questa bella mano*, para baixo, K. 612 (1791).

Música religiosa

Kyrie, em fá maior, K. 33 (1766) • *Offertorium in Festo S. Benedicti*, K. 34 (1766) • Antífona *Cibaviteos*, K. 44 (1770) • *Veni Sancte Spiritus*, K. 47 (1768) • *Missa brevis*, em sol maior, K. 49 (1768) • *Missa brevis*, em ré menor, K. 65 (1769) • Missa, em dó maior, K. 66 (1769) • *Offertorium pro Festo S. Joannis Baptistae*, K. 72 (1769) • *Miserere*, em lá menor, K. 85 (1770) • Antífona *Quaerite primum regnum Dei*, K. 86 (1770) • Kyrie, em sol maior, K. 89 (1770) • *Kyrie*, em ré menor, K. 90 (1770) • *Kyrie*, em ré maior, K. 91 (1774) • Salmo *De profundis*, em dó menor, K. 93 (1770) • *Regina Coeli*, em dó maior, K. 108 (1771) • *Litaniae de B. M. V. (Lauretanae)*, K. 109 (1771) • *Missa brevis*, em dó maior, K. 115 (1771) • *Missa brevis*, em fá maior, K. 116 (1771) • *Offertorium pro omni tempore*, K. 117 (1769) • *Litaniae de venerabili altaris sacramento*, K. 125 (1772) • *Regina Coeli*, em si bemol maior, K. 127 (1772) • *Missa*, em dó menor-maior *(«Weissenhausmesse»* ou «Missa do Orfanato»), K. 139 (1768) • *Te Deum*, em dó maior, K. 141 (1769) • *Tantum ergo*, em si bemol maior, K. 142 (1772) • Moteto *Exultate, jubilate*, K. 165 (1773) • Missa *In honorem Sanctissimae Trinitatis*, K. 167 (1773) • *Missa brevis*, em fá maior, K. 192 (1774) • *Dixit e Magnificat*, em dó maior, K. 193 (1774) • *Missa brevis*, em ré maior, K. 194 (1774) • *Litaniae Lauretanae*, em ré maior, K. 195 (1774) • Ofertório *Sub tuum praesidium*, K. 198 (1773) • *Missa brevis*, em sol maior, K. 220 *(«Spatzenmesse»* ou «Missa dos Pardais») (1775).

Corais com orquestra

Die Schuldigkeit des ersten Gebotes, oratório, K. 35 (1776) • *Grabmusik*, K. 42 (1767) • *La Betulia liberata*, oratório, K. 118 (1771) • *Dir, Seele des weltalls*, cantata, K. 429-*a* (1783) • *Davidde penitente*, cantata, K. 469 (1785) • *Die Maurerfreude*, cantata, K. 471 (1785) • *Viviamo felici*, coro final, K. 615 (1791) • *Laut verkündet unsre Freude*, cantata, K. 623 (1791) • *Lasst uns mit, lied*, K. 623-*a* (1791).

Música para várias vozes sem acompanhamento

God is our Refuge, madrigal, K. 20 (1765) • *Sie ist dahin*, cânone, K. 229 (1782) • *Selig, selig alle*, cânone, K. 230 (1782) • *Leck mich im Arsch*, cânone, K. 231 (1782) • *Leck mir den Arsch*, cânone, K. 233 (1782) • *Bei der Hitz'im Sommer ess ich*, cânone, K. 234 (1782) • *Lasst uns ziehn*, cânone, K. 347 (1782) • *V'amo di core teneramente*, cânone, L. 348 (1782) • *Heiterkeit und leichtes Blut*, cânone, K. 507 (1786) • *Auf das Wohl aller Freunde*, cânone, K. 508 (1786) • *Alleluia*, cânone, K. 553 (1788) • *Ave Maria*, cânone K. 554 (1788) • *Lacrimoso, son'io*, cânone, K. 555 (1788) • *Grechtelt's enk*, cânone, K. 556 (1788) • *Nascoso è il mio sol*, cânone, K. 557 (1788) • *Gehn wir im Prater*, cânone, K. 558 (1788) • *Difficile lectu mihi*, cânone, K. 559 (1788) • *O du eselhafter Peierl!*, cânone, K. 560-*a* (1788) • *Bona Nox, bist a rechta Ox*, cânone, K. 561 (1788) • *Caro bell'idol mio*, K. 562 (1788).

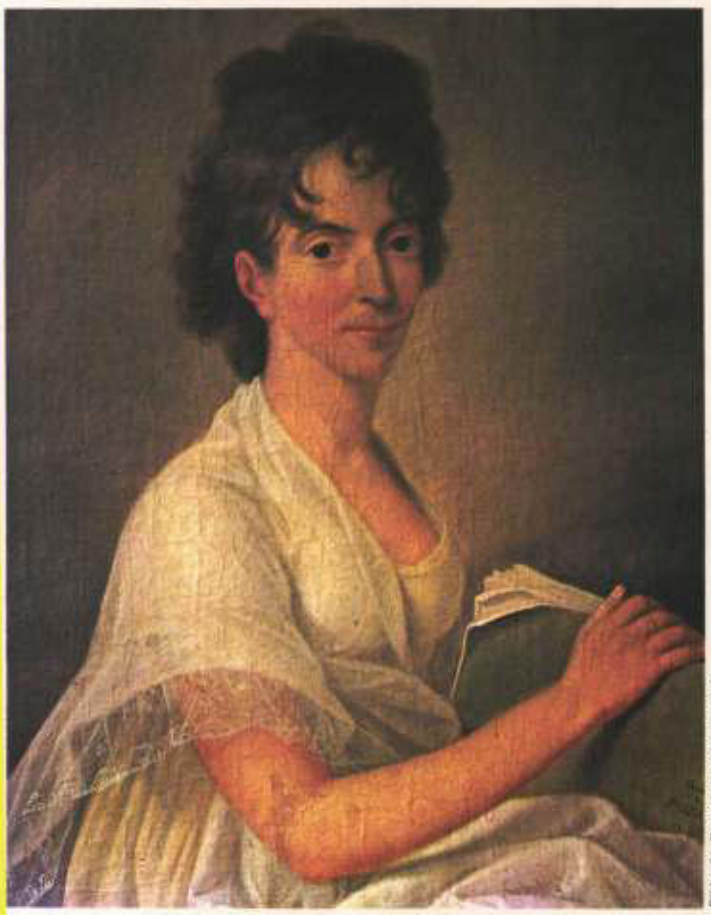
Árias com orquestra

Va, dal furor portata, para tenor, K. 21 (1765) • *Conservati fedele*, para soprano, K. 23 (1765) • *Or che il dover*, para tenor, K. 36 (1766) • *A Berenice*, para soprano, K. 70 (1769) • *Ha, più tremar non voglio*, para tenor, K. 71 (1769) • *Non curo l'affetto*, para soprano, K. 74 (1771) • *Misero me*, para soprano, K. 77 (1770) • *Per pietà bell'idol mio*, para soprano, K. 78 (1770) • *O temerario Arbace*, para soprano, K. 79 (1770) • *Se ardire, e speranza*, para soprano, K. 82 (1770) • *Se tuti i mali miei*, para soprano, K. 83 (1770) • *Se cento affani*, para soprano, K. 88 (1770) • *Der Liebe himmlisches Gefühl*, para soprano, K. 119 (1771?) • *Ergo interest an quis*, para soprano, K. 143 (1770) • *Kommet her, ihr frechen Sünder*, para soprano, K. 146 (1779) • *Si mostra la sorte*, para tenor, K. 209 (1775) • *Con ossequio, con rispetto*, para tenor, K. 210 (1775) • *Voi avete un cor fedele*, para soprano, K. 217 (1775) • *Ombra felice*, para contralto, K. 255 (1776) • *Clarice, cara mia sposa*, para tenor, K. 256 (1776) • *Ah lo previdi*, para soprano, K. 272 (1777) • *Alcandro, lo confesso*, para soprano, K. 294 (1778) • *Se al labbro mio non credi*, para tenor, K. 295 (1778) • *Popoli di Tessaglia*, para soprano, K. 316 (1778) • *Ma che vi fece*, para soprano, K. 368 (1781) • *Misera, dove son?*, para soprano, K. 359 (1781) • *A questo seno deh vieni*, para soprano, K. 374 (1781) • *Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner*, para soprano, K. 383 (1782) • *Mia speranza adorata*, para soprano, K. 416 (1783) • *Vorrei spiegarvi, oh Dio*, para soprano, K. 418 (1783) • *No, no, che non sei capace*, para soprano, K. 419 (1783) • *Per pietà, non ricercate*, para tenor, K. 420 (1783) • *Misero! o sogno*, para tenor K 431 (1783) • *Così dunque tradisci*, para baixo, K. 432 (1783) • *Männer suchen stets zu naschen*, para baixo, K. 433 (1783) • *Müsst ich auch durch tausend Drachen*, para tenor, K. 435 (1783) • *Basta, vincesti*, para soprano, K. 486-*a* (1778-1786) • *Non più, tutti ascoltai*, rondó para soprano, K. 490 (1786) • *Ch'io mi scordi di te*, rondó para soprano, K. 505 (1786) • *Alcandro, lo confesso*, para baixo, K. 512 (1787) • *Mentre ti lascio, o figlia*, para baixo, K. 513 (1787) • *Bella mia fiamma*, para soprano, K. 528 (1787) • *Ah, se in ciel, benigne stelle*, para soprano, K. 538 (1788) • *Ich möchte wohl der Kaiser sein*, para baritono, K. 539 (1788) • *Un bacio di mano*, para baixo, K. 541 (1788) • *Ohne Zwang, aus eignem Triebe*, K. 569 (1789) • *Al desio di chi t'adora*, rondó para soprano, K. 577 (1789) • *Quarteto Dite almeno, in che mancai,)* K. 479 (1785) • Trio *Mandina amabile*, K. 480 (1785) • *Canção Zerfliesset heut, geliebte Brüder*, K. 483 (1785) • *Coro Ihr unsre neuen Leiter*, K. 484 (1785) • Duo *Spiegarti, oh Dio non posso*, K. 489 (1786) • Trio *Grazie agl'inganni*, K. 532 (1787) • *Canzonetta Più non si trovano*, K. 549 (1788).

Perfil biográfico

Capítulo 34

Glória e miséria



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Arquivo Salvat

Em 4 de agosto de 1782, Wolfgang Amadeus Mozart (em cima) contraiu matrimônio com Konstanze Weber (à esquerda) na Catedral de Santo Estêvão de Viena. Sem pretender fazer juízos sobre os resultados deste casamento, o que parece certo é que, talvez devido à sua excessiva juventude, Konstanze só veio a compreender o marido depois da morte dele.

Em maio de 1781, Mozart já não era o sonhador cheio de fantasia de uns anos atrás. A maturidade dos seus 25 anos fazia-se sentir. E, embora conservasse bastantes dos seus defeitos anteriores, sobretudo os derivados do seu incurável otimismo e da confiança nas suas possibilidades artísticas, era já outro homem. Um homem que sabia fazer frente às situações da vida. Provou-o na sua disputa com Colloredo. O final da citada carta a seu pai merece ser integralmente transcrito: «Enquanto o arcebispo aqui estiver, não darei nenhum sarau. Se julga que perdi a minha reputação perante a nobreza e até o próprio imperador, engana-se. O arcebispo é aqui odiado por todos e em primeiro lugar pelo imperador. É precisamente este o motivo da sua raiva: que o imperador não o convidasse para Laxenburg. Pelo próximo correio enviar-lhe-ei algum dinheiro para mostrar-lhe que não estou assim tão mal. Quanto ao resto, peço-lhe que esteja satisfeito porque agora começa verdadeiramente a minha fortuna, que espero seja também sua. A mim, escreva-me dizendo que é feliz, uma vez que pode sê-lo de fato, mas publicamente pode acusar-me, para não sofrer qualquer prejuízo por minha causa. Mas, se o arcebispo lhe causar o menor incômodo, venha imediatamente para cá com a minha irmã: asseguro-lhe, sob palavra de honra, que nós três podemos viver muito bem. Mas seria melhor para mim se pudesse agüentar ainda mais um ano.»

Uns dias antes daquele fatídico 9 de maio, deixara a residência do arcebispo e tinha ido viver com os We-

357

ber, que se haviam mudado para Viena em 1779, devido a um contrato fabuloso que a ópera alemã tinha oferecido a Aloysia, que casara em 1780 com o ator e pintor Joseph Lange (1751-1831). Mas Aloysia tinha uma irmã, Konstanze, um ano mais nova do que ela. E algo deve ter havido no comportamento de Mozart e no dela, pois os rumores depressa chegaram aos ouvidos de Leopold, que escreveu imediatamento ao filho. Wolfgang respondeu-lhe que não havia nada, que nunca estivera tão longe do casamento, que, para ele, este seria uma desgraça naquela altura, etc. Acrescentava que, a fim de evitar tais falatórios, deixaria a casa dos Weber.

Com efeito, deixou-a. Mas manteve a sua relação com Konstanze, relação que se tornou cada vez mais íntima. No fim desse ano, mais concretamente em 15 de dezembro, comunicou ao pai a sua intenção de casar com ela. Não se conserva a resposta deste, uma vez que, depois da morte de Wolfgang, Konstanze a destruiu, tal como destruiu as outras que Leopold escreveu ao filho nesses meses. Contudo, Mozart seguiu o caminho que julgava que devia seguir, quer o pai gostasse quer não. A 31 de julho de 1782, pediu-lhe formalmente autorização para casar. Dois dias depois, a 2 de agosto, os noivos receberam a comunhão juntos, a 3 assinaram o contrato matrimonial e a 4 casaram na Catedral de Santo Estêvão de Viena. Mozart tinha 26 anos; Konstanze, 20. No dia seguinte, chegava o consentimento de Leopold.

Uma vida nova em Viena

Entretanto, muitas coisas tinham acontecido: Mozart conseguira ser professor, e o que ganhava com as lições — entre as suas alunas figuravam inclusive filhas de altos membros da nobreza — dava-lhe para viver sem grandes preocupações; a 24 de dezembro de 1781, realizou-se uma competição entre ele e Muzio Clementi (1752-1832), organizada pelo imperador, da qual Mozart saiu claramente vencedor, embora as suas esperanças de que isso lhe valesse ser aceito na corte se vissem novamente frustradas; tinha composto uma série de obras para violino — as variações K. 359 e 360 e as sonatas K. 376, 377 e 380 —, além de outras para piano, algumas árias, etc.

Mas a grande obra destes meses, aquela que realmente significa o princípio do «grande Mozart», foi a ópera em três atos *Die Entführung aus dem Serail* («O

Após o casamento, Mozart fixou residência em Viena (embaixo, a Pfarrkirche segundo uma gravura de Ziegler). Nesta cidade, onde, excetuadas pequenas viagens esporádicas, permaneceria até à sua morte prematura, Mozart viveu os melhores anos da sua vida. Nela estreou e conheceu o êxito de O Rapto do Serralho, A Flauta Mágica *e* As Bodas de Fígaro.

Rapto do Serralho»), K. 384. Mozart recebera o libreto, original de Christoph Friedrich Bretzner (1748-1807), em 30 de julho de 1781, das mãos do inspetor da ópera alemã e poeta Gottlieb Stephanie (1741-1800), que o tinha arranjado. O título original *Belmond und Konstanze oder die Verführung aus dem Serail* foi mudado para o que mencionamos acima.

A 22 de agosto, já tinha concluído a composição do 1.º ato. Por volta do fim do mês, soube que a ópera seria adiada a fim de coincidir com a visita dos grão-duques da Rússia — mais tarde czares — Paulo I e sua mulher, Maria Fedorovna, pelo que suspendeu momentaneamente a composição. Prosseguiu-a em janeiro de 1782, terminando-a em fins de maio. À medida que ia dando a conhecer a música aos seus amigos, a ópera ia sendo mais apreciada. O primeiro ensaio de conjunto realizou-se a 3 de junho e, por fim, numa terça-feira, 16 de julho de 1782, realizou-se a sua primeira representação no Burgtheater, a qual contou com uma enchente total e com a presença do imperador. Quando, no final, Mozart se aproximou para o cumprimentar, o imperador disse-lhe: «Esta ópera é demasiado bela para os nossos ouvidos e há nela demasiadas notas, meu querido Mozart.» Ao que este replicou: «Majestade, justamente as notas que faziam falta.»

Com *O Rapto do Serralho* Mozart entrou numa nova época da sua vida. O seu desejo de ser compositor de ópera aflora aqui e ali nas suas cartas. Mas nunca tinha encontrado o seu caminho. Nas suas óperas anteriores, obtivera alguns grandes triunfos, mas passageiros. É que, nelas, Mozart se limitara a seguir a moda. Pelo contrário, *O Rapto do Serralho* foi escrita numa linguagem nova, a linguagem de Mozart. A reforma de Gluck teve seguramente uma certa influência nesta mudança, mas o importante é que Mozart soube assimilá-la, não imitá-la.

O êxito desta ópera foi duradouro. A partir de 1784, as representações efetuaram-se no Kärntnertor-Theater. Então, a ópera já tinha percorrido um caminho triunfal; a simples lista das cidades e datas em que foi levada à cena pela primeira vez é mais eloqüente do que qualquer comentário. No outono de 1782, Praga; em 1783, Varsóvia, Bonn, Frankfurt, Leipzig; em 1784, Dresden, Riga, Munique, Weimar, Aquisgran, Kassel, Presburgo, Augsburgo, Nuremberg, Mogúncia, etc. Gluck, que assistiu aos primeiros espetáculos vienenses, elogiou-a sem reservas.

Em compensação, o que não iria tão bem eram as relações com o pai. Mozart tinha interesse em levar a mulher a Salzburgo e, pelo seu lado, Leopold desejava conhecer a nora. Mas a visita foi adiada mais do que uma vez: agora o tempo, logo os compromissos de Mozart para com os seus discípulos, a seguir os concertos, depois a gravidez de Konstanze, etc.

O primeiro filho — Raimund (nome do padrinho) Leopold (em honra do avô) — nasceu em 17 de junho de 1783. E, se bem que na carta que escreveu ao pai no dia seguinte, Mozart dissesse que era «grande, forte bochechudo», só viveria até 19 de agosto.

Wolfgang e Konstanze visitaram, finalmente, Salzburgo nos últimos dias de julho de 1783; embora pareça que não faltaram nuvens no ambiente familiar, aí permaneceram três meses. A 26 de outubro, Mozart

Museu Mozart. Fundación Internacional Mozartiana. Salzburgo/Arquivo Salvat

Dos seis filhos nascidos do casamento de Mozart com Konstanze Weber só dois chegaram à adolescência: Karl Thomas (1784-1858) e Franz Xaver Wolfgang (1791-1844). Dos dois irmãos (em cima, quadro de Hans Hansen, de cerca de 1825) só o mais novo, também conhecido por Wolfgang Amadeus, herdou a vocação para a música.

fez que fosse cantada, na Igreja de S. Pedro, a missa K. 427, que nunca chegaria a acabar. No dia seguinte, voltou com a mulher para Viena, onde começou de novo as lições e deu vários concertos de obras suas nos palácios da nobreza, sobretudo no do conde Esterházy e no do príncipe Galitsin, embaixador da Rússia, e inclusive em diversos teatros.

Nesta época, compôs muito. É impossível enumerar pormenorizadamente a sua imensa produção destes primeiros anos vienenses: as seis sonatas de violino e piano, publicadas como op. 2 em novembro de 1781, a sinfonia, em ré maior, K. 385; a impressionante sucessão de concertos de piano e orquestra e os concertos de trompa, K. 412, 417 e 447; os seis quartetos op. 10, dedicados a Haydn e publicados por Artaria, etc.

Mozart maçom

A 21 de setembro de 1784, nasceu o seu segundo filho, Karl Thomas, que viveu até 31 de outubro de 1858. O terceiro, Johann Thomas Leopold, nasceu a 18 de outubro de 1785 e morreu a 17 de novembro do mesmo ano.

Em 5 de dezembro de 1784, foi proposta à loja maçônica *Zur Wohltätigkeit* («Beneficência») a admissão do *Kappellmeister* Mozart como membro. A proposta foi aprovada e, a 14 do mesmo mês, Mozart passou a fazer parte dela. Tem-se discutido muito

sobre o alcance deste fato, sobre a participação real de Mozart nas idéias maçônicas, e inclusive sobre se a maçonaria da época seria menos anti-religiosa e revolucionária do que a atual. Mas que a maçonaria de então, e precisamente a vienense, era essencialmente anti-religiosa não se pode pôr em dúvida. Para o provar, basta uma das perguntas e respostas do exame para ascender ao grau de «regente»:

«*Pergunta:* Que é que vos conduziu a esta miserável condição de escravidão?

Resposta: A sociedade, o Estado e a *falsa religião.*»

«A falsa religião» era a católica, então a oficial do Estado austríaco, que perseguia a maçonaria. Mozart foi uma maçom convicto: assistiu assiduamente às reuniões na loja, escreveu bastantes composições para elas, nas suas cartas afloram freqüentemente conceitos maçônicos sobre a bondade natural, a irmandade entre os homens, o sentido da morte, etc.; e, o que é mais significativo, quando o pai passou uma temporada com ele em Viena, na primavera de 1785, convenceu-o a ingressar nela. Leopold foi «iniciado» na mesma loja de Wolfgang em 1 de abril; dez dias mais tarde, foi promovido ao segundo grau e, antes de regressar, ao terceiro. Não obstante, a maçonaria de Mozart não o fez renunciar à sua religião nem ao cumprimento das práticas religiosas. Para ele, a maçonaria não passava de uma «sociedade benéfica», em que se cultivavam os melhores princípios da filosofia e sociologia humanas. O mesmo se deve ter passado com o piíssimo pai e com o não menos piedoso Haydn, que, também por aquela altura, ingressou na maçonaria, embora depois da sua «iniciação» não voltasse a assistir a nenhuma reunião.

E. Lessing / Magnum / Zardoya

De 1784 a 1787, a família Mozart fixou residência no n.º 5 da rua Domgasse, de Viena, atualmente convertida em museu. Esta casa — onde Mozart, coberto de fama e sem problemas econômicos, pôde desenvolver uma intensiva atividade musical — foi testemunha do nascimento, em 1787, da ópera em quatro atos As Bodas de Fígaro.

Problemas econômicos

A vida conjugal de Mozart foi relativamente feliz: esteve sempre muito apaixonado pela mulher. Quando, em agosto de 1784, a irmã estava prestes a casar-se, enviou-lhe as suas felicitações e as de Konstanze com estas palavras: «Oxalá sejas tão feliz como nós.»

Em contrapartida, tiveram constantes dificuldades econômicas. Não parece que passassem fome ou que lhes faltassem os bens essenciais, já que tiveram sempre carro próprio e, pelo menos, um criado. Acusou-se Konstanze de ser a causadora de todas as aflições que passaram, por gastar elevadas quantias com luxos pessoais. Há algo de verdade nisso. Mas talvez a verdadeira explicação esteja no que Nannerl escreveu em 1792: «Meu irmão era incapaz de se governar e Konstanze era incapaz de o ajudar neste aspecto.»

Nos primeiros meses de 1785, a fama de Mozart e também a sua actividade cresceram intensamente; além das aulas, que continuavam a constituir a sua principal fonte de rendimento, deu diversos concertos e publicou várias obras. A sua fama tinha-se estendido por toda a Alemanha graças a *O Rapto do Serralho.* Não era sem razão que o jornal *Wiener Zeitung* falava da «sua merecida fama» e dizia que Mozart era «conhecido universalmente».

Entre as composições de 1785, destacam-se os seis quartetos dedicados a Haydn e publicados no mesmo ano como op. 10; uma importante série de concertos de piano, entre eles o popular concerto em ré menor, K. 466; a cantata religiosa *Davidde penitente,* K. 469, que utiliza, em parte, materiais da missa estreada em outubro de 1783 em Salzburgo; o belíssimo quarteto em sol menor, K. 478, e a sonata de violino e piano, em mi bemol maior, K. 481.

Mas a ópera continuava a atraí-lo de uma maneira irresistível: no princípio de 1786 recebeu da corte a incumbência de compor a música para a comédia em um ato *Der Schauspieldirektor* («O Diretor de Cena»), K. 486, com libreto de Stephanie, para ser representada juntamente com a ópera de Salieri *La grotta di Trifonio,* por ocasião da visita do governador-geral dos Países Baixos a Viena. A primeira representação realizou-se no palácio de Schönbrunn a 7 de fevereiro, tendo havido repetições a 18 e 25 do mesmo mês.

Nesta época andava empenhado numa obra teatral muito mais ambiciosa, que iria significar um segundo passo importante no mundo da ópera: *Le nozze di Figaro* («As Bodas de Fígaro»), K. 492, em quatro atos, sobre libreto de Lorenzo da Ponte (1749-1838). Mozart começou a composição desta obra em fins de outubro de 1785 e concluiu-a em 29 de abril de 1786. A 1 de maio era estreada no Burgtheater.

Uns dias antes, Leopold escrevia a Nannerl: «A 28 sobe à cena, pela primeira vez, *Le nozze di Figaro.* Será difícil que não caia porque, segundo me consta, teu

irmão é objeto de intrigas incrivelmente poderosas. Salieri e os seus têm movido céus e terra contra ele. Dussek acaba de me dizer que teu irmão se tornou alvo de todas estas intrigas, porque ganhou um grande nome graças ao seu extraordinário talento.»

Mas enganou-se nas suas previsões. Logo no ensaio geral o êxito foi apoteótico: os músicos romperam em aplausos intermináveis e gritos de «Bravo. Bravo, maestro! Viva, viva o grande Mozart!» quando o baixo Francesco Benucci (c. 1745-1824), que interpretava Fígaro, cantou «com a maior vivacidade e com toda a força da sua voz» a ária *«Non più andrai»*, terminando-a com voz de estentor na sua frase final *«Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar»*.

Conhecemos este e outros pormenores graças às memórias do tenor Michael O'Kelly (1762-1826), que cantou os papéis de D. Basílio e D. Curzio, e que disse da primeira representação: «Nunca vi na minha vida um triunfo tão brilhante como o de Mozart com as suas *Nozze di Figaro.*» Cinco números tiveram de ser bisados. O êxito manteve-se nas representações seguintes: na terceira, foram sete os números repetidos, um deles três vezes. A coisa chegou a tal extremo que, por sugestão do imperador, foram proibidas as repetições «a fim de manter a duração da representação dentro do seu tempo devido». Esta ópera depressa se tornou popular em toda a Alemanha. Mozart recebeu 450 gulden por ela — da Ponte cobrou 200 —, que não lhe chegaram para resolver os seus habituais problemas econômicos.

Mas o público é volúvel e o de Viena era-o em alto grau. *Figaro*, como era chamada popularmente, cedeu o seu lugar a uma nova produção, *Una cosa rara, ossia Bellezza ed onestà*, do espanhol Vicente Martín y Soler (1754-1806), com libreto do omnipresente Da Ponte. No entanto, *Figaro* continuou a obter muitos triunfos importantes fora de Viena. Mozart depressa se vingou, ridicularizando *Una cosa rara* no seu *D. João*.

Êxito em Praga

Nos finais de 1786, Mozart recebeu um convite para ir a Praga, cidade onde era muito conhecido e onde *Le nozze di Figaro* estava em pleno triunfo. Chegou com Konstanze a 11 de janeiro de 1787 e teve a satisfação de verificar como era popular e estimado. Assistiu a uma representação de *Figaro*, dirigiu outra e deu um concerto em que apresentou uma sinfonia composta para essa ocasião: a sinfonia n.º 38, *Praga*, K. 504. Além disso, o empresário Pasquale Bondini (c. 1737-1789) encomendou-lhe uma nova ópera, pela qual lhe deu 100 ducados. A 8 de fevereiro, Wolfgang e a mulher estavam de volta em Viena, depois de uma visita breve, triunfal e útil do ponto de vista prático: naquelas seis semanas ganhou cerca de 1000 gulden.

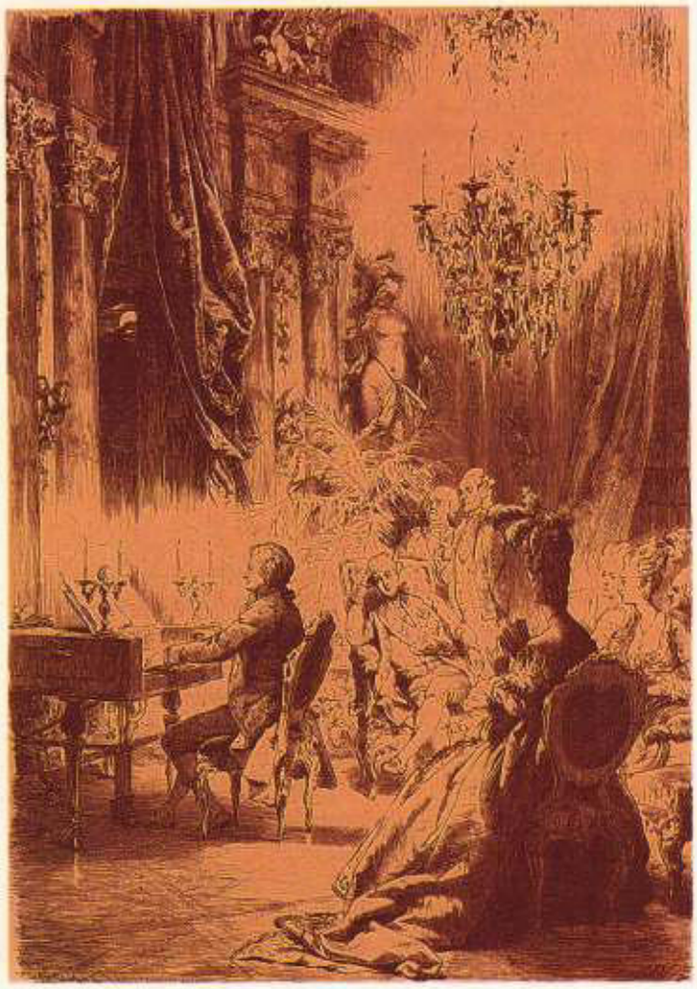
Em Viena, pôs-se imediatamente em contato com Da Ponte, que, embora estivesse a escrever libretos para Martin y Soler e para Salieri, aceitou escrever para ele. O tema basear-se-ia na personagem de D. Juan e o trabalho — tanto o do libretista como o do compositor — foi realizado num ritmo rápido.

Mas uma má notícia veio toldar estes momentos felizes: a 4 de abril, soube que o pai se encontrava doente, com uma certa gravidade. Escreveu-lhe imediatamente, mostrando a sua surpresa e pedindo-lhe not cias. Não as recebeu diretamente dele: Leopold morr a 28 de maio, sem nenhum dos filhos a seu lado.

Talvez debaixo da impressão da doença do pa Mozart escreveu, a 24 de abril, o cânone *Ach, zu kur ist unsers Lebens Lauf!* («Quão Breve É a Duração d Nossa Vida»), K. 228. Nestes meses compôs pensand principalmente na publicação, que era outra font bastante regular de receitas. Entre as novas composi ções, devem mencionar-se, pela sua grande popularida de, *Ein musikalischer Spass* («Uma Brincadeira Musi cal»), K. 552, e a serenata *Eine kleine Nachtmusik* («Pequena Serenata Noturna»), K. 525.

Em 1 de outubro, Mozart partiu para Praga com Konstanze, levando já terminada a maior parte de *D. João*. A estréia, prevista para 14 do mesmo mês, foi adiada em virtude de a obra estar pouco ensaiada e só se realizou a 29. Foi um êxito estrondoso. «Todos os músicos e apreciadores de música concordam que nunca se ouviu uma coisa igual em Praga», disse um jornal local. A 4 de novembro, Mozart escreveu a um amigo: «Gostaria que você e os meus bons amigos de Viena estivessem aqui nem que fosse só uma noite, para partilharem a minha alegria.» E acrescentava:

Após a morte de Gluck, em 15 de novembro de 1787, Mozart foi nomeado seu sucessor no cargo de compositor da corte. Embora o salário fosse bastante inferior ao que recebia o seu antecessor, Mozart viu, com esta nomeação, realizado um dos sonhos da sua vida. Embaixo: Mozart tocando perante o imperador José II.



Mary Evans Picture Library

Aqui estão a tentar por todos os meios que eu fique mais uns meses para escrever outra ópera, mas não posso aceitar esta proposta, embora me agradasse.»

A razão era simples: Christoph Willibald Gluck, o glorioso «compositor da corte» de Viena, estava para morrer e Mozart pretendia ser nomeado seu sucessor. A 13, já estava de regresso e a 15 morria Gluck. Finalmente, a sua velha ambição, o sonho de toda a sua vida, realizou-se: a 7 de dezembro foi nomeado «compositor da corte», apesar de o seu salário ser só de 800 gulden por ano, enquanto Gluck recebia 2000.

Embora não se compreenda bem porquê e como, visto que os seus rendimentos se podiam considerar razoáveis, começou por aqueles meses um período de aflições econômicas que chegaram a ser dramáticas: em pouco tempo, mudaram duas vezes de casa, sempre para apartamentos pequenos e mais afastados do centro. As cartas de Mozart ao seu amigo Johann Michael Puchberg (1741-1822), um comerciante maçom, a pedir dinheiro emprestado tornaram-se cada vez mais freqüentes e prementes.

Em 27 de dezembro, nasceu o seu quarto filho, desta vez uma menina, Therese, que morreu em 29 de junho do ano seguinte. Entre estas duas datas, compôs algumas das suas melhores obras: O *Concerto da Coroação*, de piano e orquestra, K. 537 — assim chamado porque Mozart o interpretou em Frankfurt, em 15 de outubro de 1790, durante as celebrações da coroação do imperador Leopold II —, e as suas três últimas sinfonias: a n.º 39, em mi bemol, K. 543, a n.º 40, em sol menor, K. 550, e a n.º 41, em dó maior, *Júpiter*, K. 551, bem como vários trios e sonatas de piano, entre elas a popular sonata, em dó maior, K. 545, a que deu o título de *Pequena Sonata para Principiantes*. Além disso, continuoui a dar lições; tinha, todavia, menos alunos do que anteriormente. Nas suas cartas a Puchberg, pede-lhe que faça constar que ele, Mozart, dava lições e não cobrava muito caro. Numa delas, diz-lhe que só tem dois alunos e «queria ter oito». Entre os alunos desta época teve um muito notável: Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) e, possivelmente, outro ainda mais célebre, Ludwig van Beethoven.

Em 7 de maio de 1788, *D. João* foi representada em Viena pela primeira vez. E, apesar de não ter tido o acolhimento caloroso de Praga, a obra foi repetida durante quinze noites.

O princípio do fim

O príncipe Karl Lichnowsky, que devia efetuar uma viagem na primavera de 1789, a fim de se encontrar com o rei Frederico Guilherme II da Prússia, convidou Mozart para o acompanhar, pois o rei era um grande apreciador de música, hábil violoncelista e admirador da música clássica vienense, em especial dos quartetos de Haydn e do próprio Mozart, que tocava habitualmente. Saíram de Viena a 8 de abril. A primeira paragem importante no caminho foi Praga, onde Mozart celebrou um acordo com o empresário Domenico Guardasoni (1731-1806) para a composição de uma nova ópera e as condições da mesma: entre estas, figuravam os honorários de Mozart: 200 ducados, mais 50 para gastos. Depois, seguiram para Dresden e Leipzig — onde se diz que Mozart tocou na Igreja de S. Tomás, no órgão que Bach utilizara — e a 25 de abril chegaram a Potsdam, onde estava a corte. No dia seguinte, Mozart deu um concerto perante esta; depois, assistiu a uma representação de *O Rapto do Serralho* e parece que o rei lhe encomendou uns quartetos para ele próprio tocar com os seus músicos e umas sonatas para a princesa Frederica. No caminho de regresso, Mozart começou a composição de dois quartetos «para Sua Majestade o rei da Prússia» (K. 575 e 589), que completou em Viena, tal como a sonata de piano em ré maior, K. 576. A 4 de junho já estavam de novo em Viena. Aqui esperavam-no os eternos problemas familiares: Konstanze, que estava outra vez grávida (a nova filha, Anna Maria, nasceria em 16 de novembro mas viveria apenas umas horas), encontrava-se doente e teve de ir para a estação termal de Baden, a cerca de 25 km de Viena, o que implicou mais despesas e complicações. Porém, Mozart ainda arranjou forças para acabar as obras que havia começado para o rei da Prússia e compor, além disso, o magnífico quinteto com clarinete e cordas, K. 581, chamado *Stadler*, por ter sido composto para o clarinetista A. Stadler.

Nos fins de setembro, ou muito pouco depois, recebeu o contrato para escrever uma nova ópera, cujo pagamento ascendia a 200 ducados. Essa obra seria *Così fan tutte*, a terceira das grandes óperas que compôs em colaboração com Da Ponte. Escreveu-a com a sua habitual rapidez, pelo que se estreou a 26 de janeiro de 1790, no Burgtheater de Viena. Foi muito bem acolhida e voltou a ser representada a 28 e 30 de janeiro e a 7 e 11 de fevereiro. Nessa altura, morreu o imperador José II; depois do luto nacional, foi levada à cena mais cinco vezes, durante o verão. Com a subida ao trono de Leopold II, Mozart esperava uma melhoria dos seus salários, fato que não se verificou. Uns meses mais tarde, apresentou um pedido para ser nomeado mestre da capela da Catedral de Santo Estêvão — lugar importante e muito bem remunerado —, em substituição do titular, Leopold Hoffmann (1738-1793), que estava doente e tolhido. Foi efetivamente nomeado, mas só como ajudante e sem salário.

Em 1790, compôs apenas os quartetos K. 589 e 590 para o rei da Prússia e mais algumas obras soltas.

O mesmo sucedeu na primeira metade de 1791: à parte vários minuetos, contradanças, etc., escreveu somente o concerto de piano e orquestra, em si bemol, K. 595, o quinteto de cordas, em mi bemol, K. 614, e pouca coisa de importância. No verão, Konstanze teve de voltar a Baden. Mozart ia vê-la com freqüência. Aí, tornou-se amigo do diretor do coro da paróquia, Anton Stoll (1747-1805), a pedido de quem compôs, a 18 de junho, o popular moteto *Ave verum*, K. 618, que foi interpretado pela primeira vez durante a procissão do *Corpus Christi* desse mesmo ano. Os Mozart regressaram a Viena nos princípios de julho e a 26 desse mês nascia o seu sexto filho, Franz Xaver Wolfgang, que viveria até 1844 e que seria um músico ilustre.

Nesta época, Mozart estava a compor uma nova ópera, *Die Zauberflöte* («A Flauta Mágica»), K. 620, com libreto de Emanuel Schikaneder (1748-1812). No fim de julho, a obra estava quase terminada.

Por volta de meados do mesmo mês, recebeu uma nova encomenda de Guardasoni: uma ópera séria a

estrear em setembro durante as festas da coroação de Leopold II como rei da Boêmia. Mozart começou a trabalhar ativamente em *La clemenza de Tito*, K. 621, sobre texto de Metastásio, arranjado por Caterino Mazzolà. Quando, em 25 de agosto, se pôs a caminho de Praga, com Konstanze e o seu ex-discípulo e fiel amigo Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), levava já escrita uma grande parte da ópera, que continuou a compor durante os três dias que durou a viagem.

Em Praga, foi recebido com grandes demonstrações de entusiasmo e estima. A 2 de setembro, dirigiu uma nova representação de *D. João* com êxito indescritível. Foi o último triunfo que obteve em Praga, porque *La clemenza di Tito*, estreada com grande pompa oficial no dia 6, só alcançou êxito discreto — parece que a imperatriz lhe chegou a chamar *una porcheria tedesca*. No entanto, tal como aconteceu com outras óperas de Mozart, ganhou terreno nas representações seguintes e, quando subiu à cena pela última vez, já foi muito aplaudida.

Mas, então, Mozart já não estava em Praga. Uma vez cumpridos os seus compromissos, regressou a Viena para tratar dos preparativos da estréia de *Die Zauberflöte* e também para a acabar, porque, como sempre, a terminou à última hora. Pela lista das suas composições, que anotava todos os dias, sabemos que a concluiu em 28 e que as últimas partes que compôs foram a *Marcha dos Sacerdotes* e a abertura.

Estreada em 30 de setembro de 1791, no Teatro An der Wien, sob a sua direção, a reação do público foi fria, de início, de tal modo que Mozart, no final do 1.º ato, ficou perturbado e os seus amigos, sobretudo Schikaneder (que cantava a parte de Papageno), tiveram de animá-lo. Mas, à medida que a representação avançava, o público foi reagindo e, no fim, aplaudiu calorosamente.

A partir da sua segunda representação, *Die Zauberflöte* iniciou uma carreira triunfal. Ao ver que o êxito estava assegurado, Mozart deixou, como era costume, a direção a outro. Durante o mês de outubro, foi representada 24 vezes. Mozart assistia normalmente acompanhado de parentes e amigos. Uma vez, foi com Salieri, que, conforme Mozart escreveu a sua mulher que se encontrava de novo em Baden, aplaudia, entusiasmado, todos os números e exclamava «Bravo! Bello!». Nesse mês de outubro, compôs o concerto de clarinete e orquestra, K. 622, para o seu amigo Stadler e, em novembro, a cantata maçônica *Laut verkünde unsre Freud* («Anunciai Alto a Nossa Alegria»), K. 623, a última partitura completa por ele escrita, e que foi estreada na sua loja em 18 de novembro.

O mistério da sua última obra

Em seguida, empreendeu a composição da sua última obra, o *Requiem*, K. 626, que não chegaria a terminar. As circunstâncias um tanto misteriosas em que esta obra nasceu deram origem a uma lenda romântica. Estudos recentes fizeram luz sobre o assunto. Eis o resumo: o conde Franz von Walsegg-Stuppach (1763-1827) era um grande amador da música; tocava flauta e violoncelo muito bem e, no seu palácio de Viena, davam-se concertos e representações teatrais duas vezes por semana, às terças-feiras e quintas-feiras. Para avaliar a importância destes saraus musicais, basta mencionar que, durante um deles, se estreou, no ano de 1787, a obra de Haydn *As Sete Palavras*.

A 14 de Fevereiro de 1791, morreu a jovem mulher do conde, que ainda não completara 21 anos. Em sua

Three Lions Inc.

O minucioso relato escrito em 1825 por Sophie, a cunhada mais nova de Mozart, constitui um testemunho de grande valor para conhecer os últimos dias do compositor. Segundo ela, Mozart, que via as suas forças diminuírem de dia para dia, participava com toda a lucidez no mundo que o rodeava. Na própria véspera da morte, 4 de dezembro de 1791, foram a sua casa alguns amigos para interpretar as partes do Requiem *que já estavam compostas, cena que o quadro de Thomas W. Shields (à direita) reproduz.*

ıonra, quis o conde mandar compor uma missa de réquiem excepcional, que seria estreada em sua casa. Parece que foi Puchberg quem o aconselhou a encarregar Mozart da composição. O conde preferiu tratar do assunto em segredo e, assim, mandou o advogado Johann Nepomuk Sortschan fazer a encomenda. A visita deste misterioso emissário — como Konstanze afirmou depois, era «alto e magro, com chapéu e roupa cinzenta» — ocorreu em julho. Pediu a Mozart segredo absoluto e prometeu pagar-lhe bem, mas não disse quem era nem da parte de quem ia.

Mozart iniciou a composição desta obra quando terminou a cantata *Anunciai Alto a Nossa Alegria*. A última parte que compôs foi escrita na cama, pois a sua saúde, que tinha ido piorando cada vez mais nas últimas semanas, decaiu rapidamente e, nos fins de novembro, já não se podia levantar. Tratavam-no dois dos mais famosos médicos de Viena: os Drs. Thomas Franz Closset (1754-1813) e Mathias Edlen von Sallaba (1764-1797). Para mais, sua mulher e Sophie, a irmã mais nova desta, permaneciam constantemente ao seu lado.

Conserva-se uma pormenorizada descrição, elaborada pela própria cunhada, Sophie, em 1825, dos seus últimos dias. De acordo com ela, Mozart estava completamente consciente de que o seu fim se aproximava e disse mais de uma vez que, com esse *Requiem*, compunha a música do seu próprio funeral. Piorou rapidamente, mas, a 4 de Dezembro, aproveitando uma leve melhora, alguns amigos foram a sua casa para interpretar as partes do *Requiem* que já estavam compostas; Benedikt Schack cantou a parte de soprano, Franz Hofer a de tenor, Franz Xaver Gerl a de baixo; e o próprio Mozart cantou a parte correspondente à voz de contralto! Só chegaram até ao *Lacrimosa*, porque o resto ainda não estava concluído.

Depois deste serão, Mozart piorou acentuadamente e, pouco antes da uma hora da madrugada do dia seguinte, morria tranqüilamente. Tinha perdido a consciência cerca de quatro horas antes. Contudo, quando o Dr. Closset lhe aplicou umas compressas frias sobre a testa, reagiu e, sem recuperar a consciência, «os seus lábios murmuraram o som dos timbales do seu *Requiem*, que ainda ouço agora», escreveu Sophie.

O diagnóstico médico referiu que tinha morrido «de febre reumática aguda», embora na altura se dissesse — e se repetisse até há poucos anos — que havia morrido envenenado por um compositor invejoso (Salieri, etc.). A 6 de dezembro, à tarde, uma vez encomendado o cadáver na catedral, foi levado para o Cemitério de S. Marcos, situado a cerca de 5 km de Viena, e aí enterrado no dia seguinte.

A lenda da sua morte

Também em torno do funeral e do enterro se teceu uma lenda romântica, que é totalmente falsa: o cadáver não foi conduzido «desamparado de todos e só acompanhado por um cão»; ao funeral assistiram muitos músicos e amigos, entre eles Salieri — mas não Schikaneder —, que, como era costume, o acompanharam até às portas da cidade; também, segundo o costume, Konstanze não assistiu. Acompanharam o cadáver um sacerdote e cinco meninos de coro: um levava a cruz e os outros quatro círios. O pormenor da tempestade de vento durante o enterro, em que tanto insistiu a lenda romântica, é inteiramente falso: a tarde de 6 de dezembro de 1791 foi aprazível e cheia de sol em Viena. Também é falso que o enterrassem em vala comum. O que aconteceu foi que Mozart não se preocupara em ter uma sepultura própria e o coveiro não anotou o lugar exato onde foi enterrado nem ninguém teve o cuidado de o verificar na altura. Quando, mais tarde, se quis averiguar, já não era possível. Parece que Konstanze foi, em grande parte, responsável por esta triste negligência.

A glória póstuma de Mozart, que foi muito grande, pôde ser vivida pela própria Konstanze e seu filho Franz Xaver Wolfgang. □

Produção musical

Capítulo 35

A ópera de Mozart

«Não há nada mais característico de Mozart, na sua carreira de compositor de óperas, do que a despreocupação que mostrava em relação aos meios com que tinha de trabalhar.» Estas palavras, escritas por Wagner, revelam-nos uma imagem de Mozart alheio aos verdadeiros problemas que deveriam merecer a atenção de um autor de música dramática: construção e estrutura musical, idoneidade do texto, união deste com a música, pintura de caracteres e situações... De acordo com a apreciação de Wagner, afigurar-se-ia chocante que o músico salzburguês viesse a converter-se num dos criadores líricos mais importantes da história. Algo de surpreendente numa pessoa cujo «nível de reflexão (quanto ao texto a ilustrar) não vai além do seu nariz». Naturalmente, o tempo há muito se encarregou de mostrar que o alemão não tinha razão. Como sublinhou Alfred Einstein, Mozart possuía um fino instinto teatral e pensava muito a fundo nos temas que tinha de musicar, discutindo com os libretistas e chegando a aconselhá-los. A sua preocupação revelou-se claramente quando o músico começou a adquirir uma certa maturidade e abandonou a estrita dependência a que, até então, o haviam submetido as modas e as imposições derivadas das encomendas. Maturidade que se iniciou, no que se refere a este campo, aos 25 anos, em coincidência mais ou menos com a criação de *Idomeneo*. A sua auto-exigência determinou, inclusive, que tivesse deixado algumas obras incompletas, insatisfeito com a qualidade do texto literário que lhes havia servido de base. Hoje podemos afirmar peremptoriamente não só que Wagner, tal como outros, estava enganado, mas também que Mozart foi até capaz de conseguir uma autenticidade e uma continuidade dramática únicas. E isto graças tanto ao seu saber musical como à sua intuição cênica e ao seu sentido do drama, qualidades que lhe permitiram imprimir dimensão profunda a libretos e situações de pouco valor.

A ópera antes de Mozart

Em 1756, ano do nascimento de Mozart, Gluck acabava de ser nomeado *Kapellmeister* da corte imperial de Viena e estava prestes a iniciar a sua grande «reforma» da ópera. Das mãos de Calzabigi, conseguiria, pri-

meiro com *Orfeo ed Euridice* (1762) e depois com *Alceste* (1767), descobrir a essência do drama musical, dotá-lo de rigor e austeridade, purificar a linha de canto, retirando-lhe adornos e ornamentos supérfluos, e dar uma nova estrutura e flexibilidade ao discurso dramático-musical. Para isso, tirou rigidez à ária, concebida, desde o início do século, segundo uma estrutura tripartida, eliminou o *da capo* e ajustou o musical ao literário. Deu uma certa preponderância a este último aspecto, estabelecendo um equilíbrio entre a forma literária e a sua expressão musical, libertando deste modo a escrita de espartilhos.

Na Itália, cultivavam-se, ao mesmo tempo, a ópera-séria e a ópera-bufa. Foi Nápoles, com Pergolesi, Jommelli, Sacchini, Traetta, Paisiello (dos quais Gluck tanto bebeu), a cidade que promoveu fundamentalmente o segundo tipo, nascido dos breves *intermezzi* que se representavam nos entreatos das óperas-sérias. De Nápoles passou para o resto da Europa, causando em França, onde Gluck chegou em 1770, uma tremenda agitação ao ser confrontada com as rígidas e tradicionais regras racionalistas, herdadas de Lully e Rameau.

Na Inglaterra, a partir de 1728, a *Beggar's Opera*, em que Gay, autor do texto, e Pepush, da música, satirizavam a ópera-séria italiana, tornara-se célebre.

Assim, o panorama europeu da ópera era variado quando apareceu Mozart, embora fosse dominado pelos italianos. A ópera-séria e a ópera-bufa dividiam entre si os favores do público e dos compositores, misturando-se, em França, com as obras que eram descendentes diretas das de Rameau e com os frutos, já reais, da *opéra comique* nacional (mais tarde *grand'opéra*) e, na Alemanha e na Áustria, com a ópera popular, o *Singspiel*, de origem anglo-francesa.

Com Gluck ainda em Viena, era este o panorama da ópera na Europa quando Mozart iniciou o seu caminho como compositor lírico, ao criar, ainda com 11 anos, uma pequena obra religiosa: *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*. Aos 18 anos, o músico tinha abordado praticamente todos os gêneros operísticos: sério, bufo, *singspiel*, comédia, etc., o que revela a sua facilidade e capacidade para se adaptar a qualquer estilo, embora a sua autêntica maturidade e personalidade criadora só apareçam em *Idomeneo* (1781).

Uma abordagem da ópera de Mozart

De que condições necessitava Mozart para desenvolver musicalmente um argumento? Antes do mais, que este existisse realmente, que o assunto dramático tivesse algum interesse. Podia ser superficial *(O Rapto do Serralho)*, artificioso *(Così fan tutte)*, ingênuo *(A Flauta Mágica)*, incoerente *(D. João)*, mas tinha de haver nele, como sublinha Gerald Abraham, «uma ação dramática com uma sucessão de crises e um desenlace a que a música se pudesse moldar». Qualquer tema era válido desde que satisfizesse apenas esse requisito inicial, o que, na opinião do compositor, não aconteceu nos libretos das óperas que deixou incompletas e, na verdade, também não aconteceu em alguns dos seus primeiros frutos italianos de «ópera-séria». Pode até dizer-se que algumas das melhores óperas de Mozart são as que se apoiam em textos desprovidos de unidade e de equilíbrio, estruturados à base de *sketches* aparentemente desconexos, que a música se encarrega de unificar e aos quais dá forma.

Desenvolvimento e contraposição de caracteres

O compositor salzburguês fez algo mais do que ilustrar e ordenar musicalmente os textos simples, por vezes meros apontamentos, que os seus libretistas — incluindo o hábil e «teatral» Da Ponte — lhe forneceram. Não se limitou a vestir de sons as personagens, geralmente convencionais, que lhe foram oferecidas: deu-lhes vida e personalidade, «encarnou-os» e insuflou-lhes uma alma que os torna críveis. Pensemos, por exemplo, em personagens tão humanas como Ilia *(Idomeneo)*, Dona Ana e Dona Elvira *(D. João)*, a condessa *(As Bodas de Fígaro)*, Pamina *(A Flauta Mágica)*, do lado feminino; ou Belmonte *(O Rapto do Serralho)*, o conde de Almaviva *(As Bodas de Fígaro)*, Tamino *(A Flauta Mágica)*, pelo masculino. O músico mostra-se especialmente feliz quando estas personagens têm de lutar (dialeticamente falando). Então, a sua vitalidade, a sua «personalidade» cresce e torna-se mais definida e verdadeira. Daí a importância dos grandes conjuntos mozartianos.

Dissociação entre recitativo e ária

Ao contrário do que Gluck pretendia, Mozart estabeleceu uma separação completa entre um elemento e outro. E fê-lo não só nas suas convencionais óperas-sérias, mas também nas obras da última fase, embora sem deixar de utilizar o arioso. Neste sentido, e como Charles Rosen aponta, Mozart destrói o neoclassicismo da ópera e, comparado com Gluck, parece reacionário, chegando a suscitar a ira de Goethe a propósito de *O Rapto do Serralho*. Pois bem, esta marcha atrás não implicou restaurar de novo as bases de Händel: o recitativo *secco* narra a «ação externa»; a ária, a «ação interna». Aquele conta-nos os fatos; esta, as emoções. O recitativo de Mozart é muito mais simples e singelo do ponto de vista harmônico, mais leve e fluido, suporte elementar capaz de conduzir com agilidade os espaços mortos da ação dramática, que adquire o seu peso e importância nos solos e nos conjuntos. Características que só encontramos nas óperas italianas, quer bufas quer sérias.

Continuidade dramática

Apesar do que dissemos nas linhas anteriores, ou talvez por isso mesmo, a fluidez da ação é permanente, não há quebra de ritmo. E é assim porque Mozart conhecia o segredo da linguagem adequada a cada momento, para que todos e cada um dos números da ópera se integrassem na ação de forma natural. Possuía esse sexto sentido que muitos poucos criadores tiveram (Verdi, Wagner, Mussorgski): o sentido de «visualizar», «cheirar», intuir as situações dramáticas, tirando partido de momentos ou personagens que, *a priori*, não t nham um significado esp cial: o dueto entre Fiordiligi Ferrando em *Così fan tutt* o quarteto de *Idomeneo*; quarteto de *O Rapto d Serralho*. São momentos er que desaparece qualque sombra de convencionalis mo, em que o ofício s converte em arte graças mais elevada inspiração. C músico pensa na linguagen certa para dar vida dramática a uma potencial inspiração. A ária de tipo italiano encontra nele a sua melhor expressão, ao conseguir uma maior intensidade nc recitativo acompanhado unido à ária propriamente dita. Mas Mozart não hesita em utilizar processos próprios de Gluck ao estabelecer uma união indissolúvel entre recitativo e ária. *Idomeneo* fornece-nos um exemplo magnífico na ária de Ilia, o mesmo sucedendo com a *Flauta Mágica*, no recitativo e ária de Tamino. Também não mostra ter qualquer dificuldade em se adaptar, quando é oportuno, à forma do *Singspiel*, que lhe permite uma maior liberdade, dadas as suas estruturas mais abertas *(A Flauta Mágica, O Rapto do Serralho)*. Mas o gênio operístico de Mozart talvez brilhe mais claramente nos conjuntos (caso de *Così fan tutte)* e, em especial, nos finais de ato, em que, ao longo de uma progressão em perpétua ascensão, a incomparável inspiração do compositor dota de continuidade e fluidez a ação geral e as ações individuais. São extensos fragmentos de sucessivos números reunidos num todo inseparável, numa entidade musical única, de acordo com um plano prévio e racional. Cada um possui a sua personalidade rítmica e harmônica, mas pertence, como parte indissolúvel, a um todo superior. O mais ilustre exemplo dos resultados atingidos com esta complexa técnica é o famoso *finale* do 2.º ato de *As Bodas de Fígaro*, estruturado como se tratasse de uma sinfonia ou de um concerto. Esta extensa cena é composta por nada menos de oito partes diferentes. É este o esquema da disposição:

Allegro, 4/4, mi bemol (conde e condessa).

Molto andante, 3/8, si bemol (conde, condessa e Susana).

Allegro, 4/4, si bemol, om diversas modulações conde, condessa e Susa-a).

Allegro, 3/8, sol maior conde, condessa, Susana e Figaro).

Andante, 2/4, dó maior conde, condessa, Susana e Figaro).

Allegro molto, 4/4, fá maior (conde, condessa, Susana, Figaro e Antônio).

Andante, 6/8, si bemol conde, condessa, Susana e Figaro).

Allegro assai, 4/4, mi bemol (conde, condessa, Susana, Figaro, Marcelina, Basílio e Bártolo).

Pode ver-se como o compositor vai modulando, a partir da tônica (mi bemol) para desembocar de novo na tônica. Simultaneamente, vai variando o *tempo*, à medida que vão sendo introduzidas novas personagens. Nem sempre mantém, no entanto, — estamos falando já de obras «maiores» —, a mesma coerência dramática. Podem apontar-se casos em que, independentemente da linha teatral lógica, predominam o puramente musical, o instrumental e o vocal. Um exemplo muito claro é a ária *«Martern aller Arten»*, que Konstanze canta em *O Rapto do Serralho*. É um fragmento que, considerado isoladamente, possui um grande valor musical, mas que aparece inserido, de uma maneira um pouco forçada, na ação, chegando a paralisá-la.

Correspondência entre texto e música

Numa carta de 13 de outubro de 1781, o compositor afirmava: «Em uma ópera, a poesia deve ser, para todos os efeitos, a filha obediente da música.» Posição irredutível que pareceria situar-se no campo oposto ao ocupado antes por Gluck e depois por Wagner. Convém todavia matizá-la, uma vez que talvez tenha sido adotada por Mozart para contrariar a influência de Gluck. É certo que, no austríaco, o valor e a qualidade da música têm habitualmente mais importância do que os seus textos. Mas isso não quer dizer que, pelo menos nas suas obras mais significativas, existisse um claro desequilíbrio a favor de um dos fatores. A explicação é simples: a música serve-se do texto para o adaptar, absorver e projetar, dando-lhe uma potência dramática impensável, uma profundidade inesperada. Neste sentido, pense-se de novo em *Così fan tutte* ou na cena do Convidado de Pedra do *D. João*; recorde-se o significado que, independentemente do seu possível simbolismo, se dá a uma obra aparentemente ingênua como *A Flauta Mágica*. A combinação funciona porque o que falta aos textos — que, de qualquer maneira, sobretudo os de Da Ponte e o de Schikaneder, são pelo menos sugestivos para Mozart — sobra à música, e assim se produz o efeito esperado: a emissão de uma mensagem poético-musical transcendente. Que a transcendência provenha de um dos elementos ou dos dois ao mesmo tempo, é algo de certo modo secundário. De qualquer forma, como sublinha Einstein, — à parte o fato de, ao longo da história da ópera, a relevância ter sido dada alternadamente a cada um deles —, há que reconhecer que, na maioria das vezes, é o musical que dá conteúdo ao literário, independentemente de o texto estar bem escrito e estruturado cenicamente.

União de linhas vocais e orquestrais

Para que o texto adquira a sua máxima importância, para que se lhe possa dar o maior impulso em direção a essa transcendência, impõe-se conseguir uma perfeita interpenetração da voz — veículo da palavra — e da orquestra — suporte daquela —, de modo que aquilo que se diz fique claro. Para isso, a estrutura musical destinada à voz deve adequar-se às suas características da maneira mais perfeita, procurando, ao mesmo tempo, que o fator orquestral seja algo mais do que um simples apoio ou suporte e que se não reduza a rotineiros acordes e anêmicas harmonias. Isto tudo foi conseguido magistralmente por Mozart, que superou de longe Gluck, demasiado preso ao acompanhamento em *ostinato*. Enquanto Gluck buscou — e encontrou — a forma de servir, por meio da música, um texto, para assim obter unidade e entidade dramáticas, alcançando uma arte sóbria e fluida, desprovida de efeitos, Mozart foi mais ambicioso e universal, menos esquemático. Procurou a expressão total através da música, conseguindo esta superar o poema, em vez de se sujeitar rigidamente a ele. Ou seja: a música não serve o texto, rege-o e potencia-o, atuando como fator encadeador, sugestivo e vivificante. Não há um só plano, há muitos, tal como há muitas ações interiores. Paul Henry Lang sublinha acertadamente que «Gluck cria uma ópera-séria nobre em que a vida estilizada aparece projetada num único plano. Mozart oferece-nos a vida na sua inteireza, com todos os seus contrastes e conflitos. Por isso a sua ópera é um verdadeiro 'drama musical'».

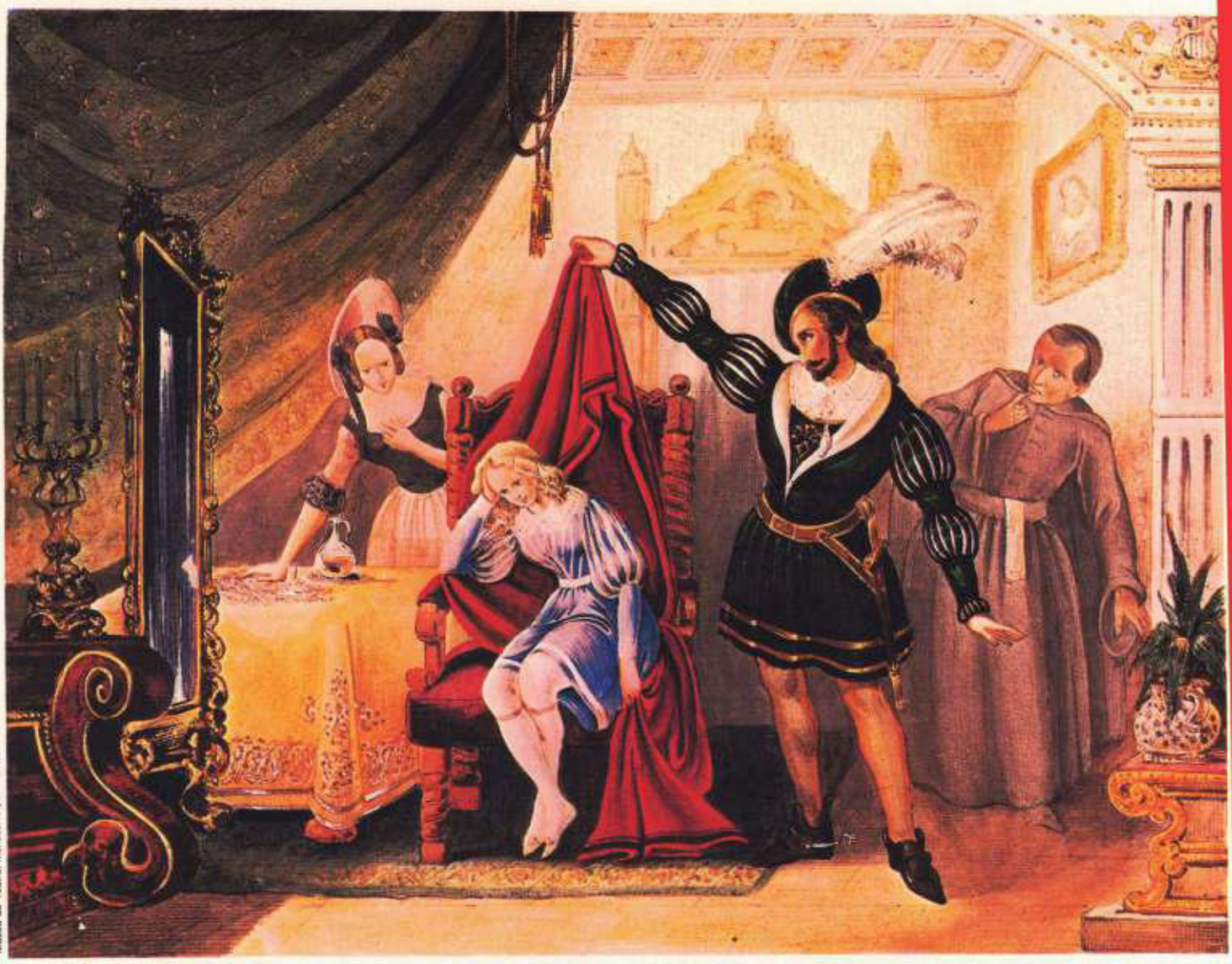
IDOMENEO.
DRAMMA
PER
MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO NUOVO DI
CORTE
PER COMANDO
DI S. A. S. E.
CARLO TEODORO
Come Palatino del Rheno, Duca dell' alta, e bassa Baviera, e del Palatinato Superiore, etc. etc. Archidapifero, et Elettore, etc. etc.
NEL CARNOVALE
1781.
La Poesia è del Signor Abate Giambattista Varesco Capellano di Corte di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.
La Musica è del Signor Maestro Wolfgango Amadeo Mozart Academico di Bologna, e di Verona, in ogni attual servitio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.
La Traduzione è del Signor Andrea Schachtner, pure in attual servitio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.
MONACO,
Agnello Francesco Giuseppe Thaille.
Archiv für Kunst und Geschichte

Capa da partitura original de Idomeneo, ópera composta por Mozart em 1781, com libreto do abade Varesco.

Ópera-séria

Durante a sua primeira viagem à Itália, o jovem Mozart, aconselhado por seu pai e mentor, teve de compor dentro do estilo então considerado como mais importante e característico — o da ópera-séria —, que, apesar do crescimento paulatino da ópera-bufa, ainda estava em voga. Precisamente naquela época, libretistas como Zeno ou Metastásio, integrados na Academia Arcádia de Roma, tentavam dar um novo impulso ao gênero, dotá-lo de maior qualidade literária, procurando, para o efeito, inspiração no drama clássico francês de Racine ou Corneille. Assim, a primeira ópera «italiana» do jovem músico, *Mitridate, rè di Ponto* (Milão, 1770), utiliza um libreto de Cigna-Santi, que provém diretamente da obra homônima de Racine. Tanto nesta ópera como nas suas duas criações italianas seguintes — sem contar com o oratório *La Betulia liberata* (1771) —, a serenata *Ascanio in Alba* (1771), com texto de Parini, e a ópera-séria *Lucio Silla* (1772), com texto de Gamerra e Metastásio, Mozart percorre o mesmo caminho. Nelas, segue à letra os padrões que o gênero e os seus cultores impunham: recitativo *secco*, longas árias com *da capo*, rigidez e convencionalismo; isto é, submissão permanente ao cantor, autêntico tirano e único criador. Nestas primeiras obras, só em muito poucas ocasiões aparece algum traço do seu próprio gênio. É quase tudo estereotipado e marcado pelas influências de Hasse, Johann Christian Bach, Piccinni, etc.

Com *Idomeneo, rè di Creta*, Mozart teve a sua primeira verdadeira oportunidade como operista, criando uma obra muito importante, cujo justo valor só há pouco tempo começou a ser reconhecido. Estreada em Munique, em 29 de janeiro de 1781, foi composta sobre libreto do abade Varesco. Embora satisfaça as exigências do gênero e deva muito a Gluck, a referida obra possui uma estrutura e uma força dramática inegáveis, apesar de a sua base literária não ser especialmente feliz — convém não esquecer que Mozart interveio diretamente na planificação dramática. São particularmente de notar a importância e o tratamento dados ao coro e a cuidada e brilhante orquestração. Há muitos e variados trechos magistralmente escritos: recitativos, árias, conjuntos, todos perfeitamente integrados numa unidade dramática superior. Sobressai fortemente o quarteto *Ma dove* — o primeiro grande conjunto de ópera-séria, na opinião de Einstein. Obra grande e difícil, requeria grandes meios, pelo que teve de ser modificada poste-

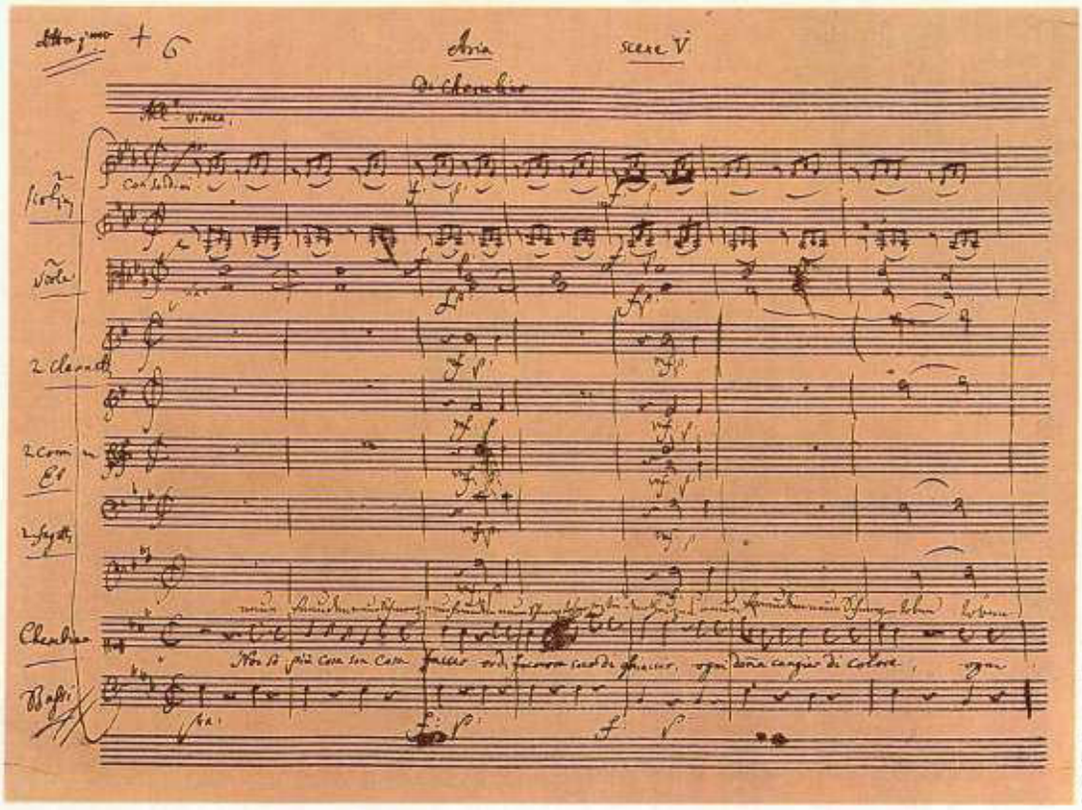


Museu do Teatro, Mônaco/Arquivo Salvat

Museu de Versalhes/Arquivo Salvat

Colette Masson

A 1 de maio de 1786, estreou-se no Burgtheater de Viena As Bodas de Fígaro, *de Mozart. Baseada em* La folle journée ou le mariage de Figaro, *do escritor francês Caron de Beaumarchais (em cima, retrato), esta obra foi considerada como a primeira grande ópera do compositor salzburguês. À direita: fotografia de uma cena da referida ópera e, na parte superior da página, gravura intitulada* Os Esponsais Místicos de Fígaro.



Archiv für Kunst und Geschichte

Cherubino, o jovem pajem de As Bodas de Fígaro *(em cima, página de uma das árias por ele interpretadas), foi considerado como o antepassado direto da personagem de Don Giovanni, pelo que encerra de sensualidade e de paixão ardente.*

riormente, uma vez que nem em todos os lugares se podia contar com as possibilidades do teatro da corte de Munique.

Em Agosto de 1791, o empresário Guardasoni encomendou a Mozart uma ópera para comemorar a coroação de Leopoldo II como rei da Boêmia. O músico dispôs apenas de quatro semanas para a compor. O libreto foi-lhe imposto: *La clemenza di Tito*, já escrito por Metastásio nada menos do que em 1734. Teve, pois, de ser alterado, a fim de ser tanto quanto possível atualizado. Mozart viu-se, assim, perante uma «estopada» da qual se saiu conforme pôde. Note-se que a obra foi feita à pressa (Süssmayr colaborou nos recitativos), com delineações cênicas e até musicais mais próprias da ópera-bufa do que da séria. De qualquer modo, e apesar do esquematismo e da rigidez de situações e de personagens, não deixa de se detectar nela a inspiração de um mestre, já então ocupado na criação de *A Flauta Mágica*.

Ópera-bufa

Na verdade, a primeira ópera que Mozart compôs, depois do espetáculo religioso *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* e da comédia-espetáculo *Apollo et Hyacinthus*, foi uma ópera-bufa: *La finta semplice*, estreada em Salzburgo em 1769, com texto de Coltellini, segundo uma obra de Goldoni. É uma pequena obra desigual, que não deixa de ter um certo encanto, mas que, em todo o caso, é uma tentativa mimética. Tem já maior importância *La finta giardiniera*, estreada em Munique em 1775, onde o compositor começa a ganhar asas, a esquecer os seus antecessores e a tentar ser original, dando relevância não só às vozes mas também à orquestra. Comunga no mesmo espírito *Il rè pastore*, estreada em Salzburgo, ainda que possa ser considerada mais como um espetáculo dramático do que como uma ópera.

Depois das inacabadas *L'oca del Cairo*, *Lo sposo deluso* e *Il regno delle Amazoni*, Mozart compôs a sua primeira obra-prima no campo da ópera: *Le nozze di Figaro* («As Bodas de Fígaro»), que foi representada pela primeira vez no Burgtheater de Viena, em 1 de maio de 1786. O libreto da ópera baseia-se em *La folle journée ou Le mariage de Figaro*, de Caron de Beaumarchais (1732-1799), que se estreou em Paris em 27 de abril de 1784 e não chegou a ser representada em Viena, por proibição expressa de José II. Proibição até certo ponto lógica — tal como as dificuldades levantadas à sua estréia em Paris —, tendo em conta que a comédia do autor francês retratava, e com cores carregadas, a sociedade do seu tempo, assinalando as grandes diferenças entre senhor e vassalo, criticando os excessos da aristocracia absolutista e, por conseguinte, da monarquia. Não é, pois, de estranhar que tanto Luís XVI como José II se tenham sentido atingidos pela denúncia que ressaltava de tal obra, surgida ao abrigo das novas idéias de igualdade e liberdade que alastravam pela Europa cada vez com mais força e que, alguns anos mais tarde, desembocariam na Revolução Francesa. Servindo-se de um libreto de Da Ponte, bem construído, embora um pouco limitado em relação à obra original, Mozart deu uma orientação um pouco diferente ao assunto ilustrado pela sua música. Na ópera, a intriga amorosa tem mais importância para a caracterização das personagens do que as suas vivências sociais, embora estas estejam sempre presentes, como fundo, da ação. É sobre a base de uma clara situação de injustiça social, que em uma típica estrutura de enredo se movem os habitantes do palácio do conde de Almaviva. A obra tem uma coerência perfeita, uma fluidez e homogeneidade extraordinárias; a sua força, a sua cadência, o seu desenvolvimento estão muito bem medidos. Cada linha musical é descrita e caracterizada com mão de mestre, sem que nos dois extensos finais, apesar da complexidade e do número de vozes, se perca o fio condutor e clarificador. Embora haja diferenças de perspectiva entre Mozart e Beaumarchais, o afastamento está longe de ser total e os paralelismos são múltiplos. Há que lembrar que foi o próprio Beaumarchais que, em 1793, traduziu para francês o texto das árias de Mozart, num espetáculo misto em que se combinavam as palavras da comédia e a música da ópera. O pajem Cherubino, personagem fundamental, é, segundo Brigitte e Jean Massin, um precedente direto de Don Giovanni, no qual a sensualidade juvenil e a paixão ardente daquele se transformaram já num erotismo mais elaborado, intelectualizado e decadente.

D. João é uma obra muito diferente, embora partilhe de elementos semelhantes. O seu panorama e as suas intenções principais são mais ambiciosas. No libreto de Da Ponte, inspirado no conhecido mito do sedutor de mulheres, há de tudo. Já não é uma síntese do bufo e do sério como, até certo ponto, é o caso de *As Bodas de Fígaro*. É uma soma de fatores pertencentes aos mais diversos gêneros e que vão do cômico ao trágico, ligando-se ao fantasmagórico e ao terrífico e aceitando até o demoníaco. Do mesmo modo que, esquematicamente, se poderia considerar *Fígaro* como uma comédia musical de costumes, *D. João* tem de ser encara-

do como um amplo drama *(dramma giocoso)* em que, dentro de uma relativa unidade temporal, as personagens vivem experiências importantes.

Há na obra enormes contrastes e sem dúvida lhe faltam a uniformidade e o equilíbrio da composição anterior. É um drama absoluto, total: o seu protagonista é um arquétipo à volta do qual, como causa desencadeadora das situações, gira toda a ação.

Todas as outras personagens são tal como são — no momento em que se contemplam — ou devido a Don Giovanni ou em relação a ele. É curioso que Mozart — um homem de notável pureza moral — se tivesse sentido atraído por uma personagem em princípio tão pouco edificante, ímpia e amoral. Talvez tenha sido um repto; repto totalmente aceito e ganho pela variada, colorida e profunda música escrita pelo compositor. Por meio dela, Don Giovanni, *il dissoluto punito*, que no final — como não podia deixar de ser — se vê castigado pela sua maldade, é, no entanto, retratado com certa graça como um elegante, valente e nobre cortesão. No libreto preparado por Da Ponte notam-se influências que, naturalmente, remontam às mais antigas obras recriadoras do mito, desde *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, até às versões de Molière ou do italiano Carlo Goldoni. O libretista italiano inspirou-se diretamente — por vezes até de maneira literal — no texto escrito por Bertati para o compositor italiano Giuseppe Gazzaniga *(Il convitato di pietra)*. O próprio Mozart seguiu diretamente algumas das pautas musicais estabelecidas pelo referido compositor, na sua partitura composta em 1782 e representada em Veneza em 1787, poucos meses antes de o salzburguês começar a composição da sua, que foi estreada em Praga, em outubro de 1787.

Como aponta Hocquard, a grande proeza da obra é, de um ponto de vista dramático-musical, a sua divisão em dois planos — «duas ações»: a exterior e a interior. Na primeira, no plano da construção cênica, encontramos a personagem central, a personagem «desencadeadora» da ação; na segunda, potenciada pela música, inspirada e reveladora, assistimos a um drama interior de profundo significado, em que duas personagens, sobretudo, nos são oferecidas a outra luz: Dona Elvira e Dona Ana.

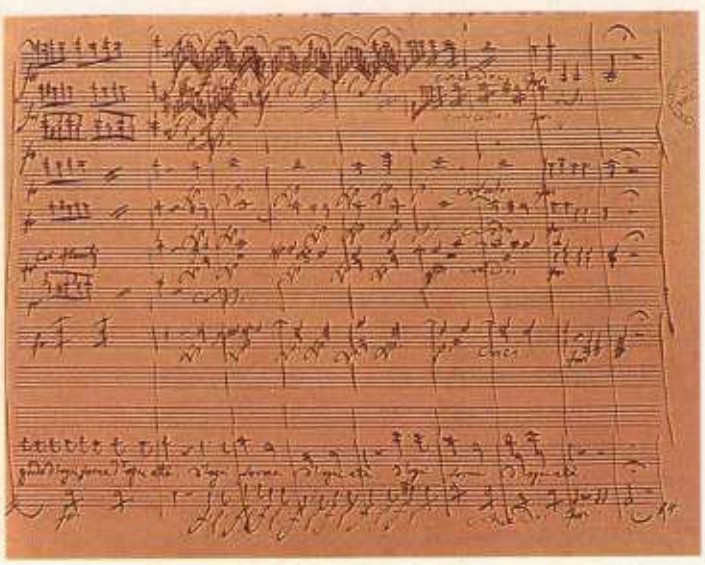
Um grande salto no tempo — mais de dois anos — e no caráter separa *D. João* e a

A estréia de D. João, *de Mozart, inicialmente marcada para 14 de outubro, teve de ser adiada para 29 devido às numerosas modificações que se efetuaram nos ensaios. O êxito da representação (à direita, programa publicado para essa ocasião) foi apoteótico e o público, entusiasmado, desfez-se em aplausos ao compositor. Embaixo: fotografia de uma cena de* D. João.

Don Giovanni ossia il Dissoluto punito.

Archiv für Kunst und Geschichte

Colette Masson


Arquivo Salvat

À esquerda: partitura autógrafa de D. João. *Embora seja injusto falar de plágio, o certo é que, ao compor esta obra, Mozart seguiu algumas das pautas musicais escritas por Gazzaniga para* Il convitato di pietra.

E. Lessing / Magnum / Zardoya

A ópeła de Mozart O Rapto do Serralho, *de que apresentamos, em cima, uma cena, foi representada pela primeira vez em Viena, a 16 de julho de 1782.*

Embaixo: cena da ópera Così fan tutte, *de Mozart. Esta obra, composta sobre um libreto de Da Ponte, transpira o espírito de cepticismo próprio do agonizante rococó.*

ópera-bufa seguinte de Mozart, *Così fan tutte*, estreada no Burgtheater de Viena a 26 de janeiro de 1790. Poucas óperas do músico salzburguês suscitaram tantas e tão variadas e contraditórias interpretações. Nem mesmo *A Flauta Mágica*. Em primeiro lugar, estranha-se que Mozart tenha aceitado semelhante tema, que não continha, à primeira vista, nada que lhe pudesse interessar. É claro que o argumento lhe foi «sugerido» pelo imperador José II, após o êxito de uma reposição de *As Bodas de Fígaro*. Parece que o enredo da obra se baseava num fato real ocorrido entre a aristocracia vienense. Um tema bastante incrível de troca de casais, de disfarces e de arrependimentos.

Eis uma obra que, a um primeiro nível de leitura, é simplesmente um exemplo evoluído de ópera-bufa, à italiana, com todos os seus convencionalismos: duplo casal amoroso, empregadinha que se disfarça em algumas ocasiões, apaixonados que também se permutam e disfarçam... De certo modo, uma paródia como, na verdade, eram, de início, todas as óperas-bufas: paródias ou zombarias sérias. Mas uma paródia com muitos e profundos significados. Brigitte e Jean Massin afirmam que «só aparentemente *Così fan tutte* marca um regresso à ópera-bufa galante com exclusão do trágico. Mas, tal como a música a criou, a obra não possui um sentido do trágico menos profundo do que as anteriores». Ao longo da ação movida pelo velho cínico Don Alfonso e a empregada Despina, a música mostra-nos, por meio de uma escrita maravilhosa, onde abundam os conjuntos, que o acasalamento amoroso inicial — Fiordiligi-Guglielmo, Dorabella-Ferrando — é errado, já que os caracteres e sentimentos mais profundos estão trocados. O trágico deriva de, no final, uma vez desfeito o engano e tudo perdoado, de uma maneira tão rápida e irreal como em qualquer outra ópera-bufa clássica, o erro permanecer, pois *tudo volta a ser como dantes*. É provável que Mozart se tenha deixado convencer por se haver afeiçoado às personagens Fiordiligi e Ferrando, e tenha escrito — como refere Einstein — *con amore*, indo ao fundo e virando ao contrário determinadas situações. Recorde-se, por exemplo, o dueto do «falso» par citado — falso na ação teatral; aqui, a música, mais do que as palavras, indica-nos que ele já não está a fingir, que ama realmente a noiva do seu amigo e que ela se lhe entrega totalmente *«Hai vinto; fa di me quel che ti par»* («Venceste, faz de mim o que quiseres»). Obra profunda, pois, que pode ser considerada como uma «tragédia em forma de jogo», como diz Leibowitz. Nela, a orquestra adquire a categoria de sétimo protagonista, tanto pelo seu colorido e variedade rítmica como pela importância individual assumida por determinados

Colette Masson

instrumentos, como o clarinete. Há que considerar que a obra é contemporânea do quinteto com clarinete, K. 581, cujo espírito, delicado e profundo, não está muito afastado de alguns dos momentos mais singulares desta ópera.

«Singspiel» e drama alemão

Quase ao mesmo tempo que *La finta semplice*, Mozart compôs a opereta alemã *Bastien und Bastiennne*, inspirada na obra de Rousseau, *Le devin du village*. Com esta pequena obra, estreada em Viena, em 1 de outubro de 1768, o músico iniciou o seu contato com o *singspiel*, que podia considerar-se a forma dramático-musical mais tipicamente germânica.

O gênero tinha penetrado na Alemanha graças a Johann Adam Hiller (1728-1804) e manifestou-se em obras de caráter popular, que combinavam o falado com o cantado. Do *singspiel* alemão deriva o vienense, que tem certas características próprias, como ser, por exemplo, mais operístico. Neste género se insere a música de cena escrita por Mozart para *Thamos, König in Ägypten* («Thamos, Rei do Egito»), que aproximou o compositor do mundo das idéias maçônicas, tão importantes para ele, e é um direto antecessor de *A Flauta Mágica*. No *singspiel Zaide* (Salzsburgo, 1780), o compositor seguiu muito de perto a linha estabelecida pelo citado Hiller e pelo boêmio Georg Benda (1722-1795). Esta obra foi uma antecipação direta de *Die Entfürhung aus dem Serail* («O Rapto do Serralho»), estreada no Burgtheater de Viena, a 16 de julho de 1782, e cujo libreto foi extraído de um texto medíocre de Christoph Friedrich Bretzner, aparecido pouco antes e musicado de maneira não menos medíocre por Johann André. O libretista de Mozart, Gottlieb Stephanie, logrou dotar de uma certa consistência e equilíbrio o tema, que o músico conseguiu afinar em definitivo, criando, por exemplo, a personagem de Osmin. A música possui uma graça e um sabor muito diretos: recorre ao popular para dar forma a uma partitura sumarenta e fresca e para acentuar o episódio amoroso até dar força e personalidade definidas aos caracteres de Konstanze e Belmonte. Nesta obra, a orquestração é brilhante e colorida, servindo comedidamente o exotismo turco da história. Saint-Foix considerou o quarteto do 3.º ato como «a primeira grande cena dramática da ópera alemã». Para Weber, Mozart teria podido escrever outros *Don João* ou outras *Bodas de Fígaro*, mas nunca poderia repetir uma obra como *O Rapto do Serralho*.

Der Schauspieldirektor («O Diretor de Cena») é a última ópera de modelo alemão antes de *A Flauta Mágica*. Trata-se de uma obra breve, em que se ironiza o mundo do teatro e dos cantores. Possui uma abertura magnífica e plena de vitalidade. Estreou-se em Viena a 7 de fevereiro de 1786.

Em relação a *Die Zauberflöte* («A Flauta Mágica»), tal como aconteceu com *Così fan tutte*, fizeram-se, ao longo dos anos, muitas perguntas sobre o seu verdadeiro significado: oratório maçônico? Cerimônia para iniciados? *Singspiel* fantástico? Farsa popular? Comédia crítica? Conto de fadas?... Que nos quis dizer Mozart verdadeiramente com esta ópera? Estruturalmente, *A Flauta Mágica* é um *singspiel*, pois aparece construída segundo o modelo indicado. A sua linguagem literária é simples e a história, independentemente dos simbolismos, é clara e linear, ainda que os comportamentos das personagens nem sempre sejam tão claros. Mas, na realidade, estamos perante algo que vai muito além de um *singspiel*. Por detrás de uma aparente simplicidade formal, há uma notável complexidade no tratamento harmônico, evidentemente sutil, e uma grande profundidade na caracterização das personagens que só na aparência atuam de forma contraditória. A inspiração melódica, a sobriedade e o sentido das proporções enaltecem os motivos — umas vezes populares, outras cultos ou religiosos — utilizados. Todos eles, é claro, partindo de uma escrita musical cuja beleza, variedade e propriedade não conhecem limites. Escrita músico-vocal em que resplandece a facilidade mozartiana, derivada em parte das influências italianas, para integrar rapidamente a voz na sua expressão com a música, de tal modo que aquela e o acompanhamento são uma única coisa. Esta maneira racional de tratar a voz humana, equidistante da sobriedade de Gluck e da ornamentação italiana, é património exclusivo do compositor salzburguês, criador inegável de uma nova forma de expressão efusiva e profunda, já aplicada em muitas das suas anteriores obras líricas.

Embora a simbologia maçônica esteja presente em todos os momentos da ópera, o seu tratamento é simples, facilmente compreensível, numa primeira análise. Não parece, pois, provável

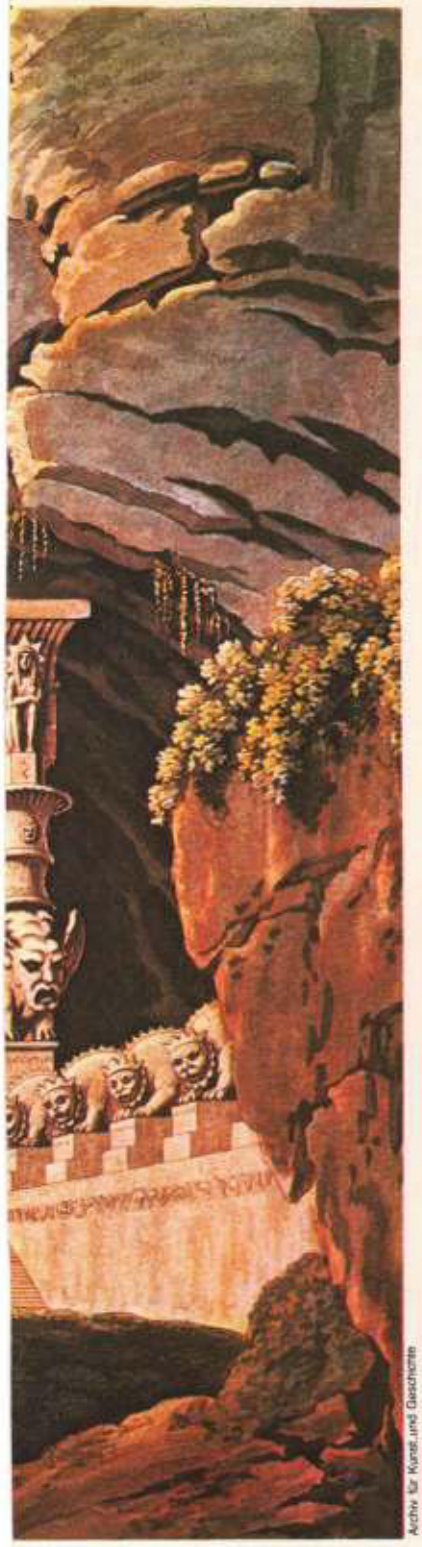
Archiv für Kunst und Geschichte

Litografia de Thiele, segundo um desenho realizado por Stuermer para a estréia, em Berlim, de A Flauta Mágica, *em 1816. Representa Papageno, passarinheiro vagabundo, que toca flauta de Pã.*

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Programa da estréia de A Flauta Mágica, *de Mozart, efetuada em Viena, em 1791.*

que a intenção de Mozart fosse compor uma obra requintada e de difícil compreensão, uma vez que queria «chegar» ao público, quer este fosse maçom quer não. A ópera, convém lembrá-lo, foi estreada em 30 de setembro de 1791, no Theater auf der Wieden, perante um público distante não só das doutrinas maçônicas mas também de qualquer idéia filosófica. Era um público chão e simples, que, apesar disso, captou rapidamente a mensagem transmitida por meio de uma montagem algo tosca e colorida, da qual foi responsável o hábil Schikaneder, autor também do texto e intérprete da personagem de Papageno. A partitura possui uma riqueza e variedade assombrosas, tanto do ponto de vista formal como do estilístico: números bufos de carácter popular austríacos, canção folclórica, árias de ópera séria italiana, corais luteranos, recitativo acompanhado, conjuntos vocais de todos os tipos, etc. Ao longo desta fábula musicada há idéias — além das maçônicas propriamente ditas — que devem considerar-se universais. É o caso das do amor e da liberdade, conceitos transcendentes que brilham sem sombras após o combate travado entre as forças do bem e as do mal, embora o maniqueísmo não seja tão claro. O combate em Tamino é o principal elemento ativo; ele é o herói que simboliza a razão e a cultura, o representante do iluminismo. Por sua vez, Pamina é o eixo dramático da história; nela confluem as forças opostas representadas, respectivamente, por sua mãe, a Rainha da Noite, e por seu pai, o grão-sacerdote de Ísis, Sarastro. Eis, pois, no termo da sua carreira, uma obra que pode ser considerada o



Archiv für Kunst und Geschichte

A Flauta Mágica, *de Mozart, estreada no Theater auf der Wieden, de Viena, a 30 de setembro de 1791, pode ser considerada como o testamento musical e ideológico do autor, pelo que tem de universal, de exaltação de valores e idéias supremos. À esquerda: litografia de Thiele segundo o cenário que Schinkels realizou para a estréia da obra em Berlim. Representa a entrada do palácio da Rainha da Noite. Embaixo: a Rainha da Noite, segundo o cenário que Simon Quaglio pintou, em 1818, para a mesma cena, no Hof und Nationaltheater de Munique.*

testamento musical e ideológico do seu autor, não pelo seu significado maçônico, mas sim pelo que tem de universal, de exaltação de valores e idéias supremos. Trata-se de um *singspiel* sublimado, com o qual a ópera alemã (neste caso, vienense) alcançou um ponto insuperável e deixou o caminho livre para que Weber, com o seu *Der Freischütz*, criasse a primeira ópera nacional romântica. ■

Catálogo de óperas

Apollo et Hyacinthus, K 38 (comédia latina, P.F. Wild, 1767) ● *Bastien und Bastienne*, K. 50 (*singspiel*, Weiskern e Schachtner, segundo a obra de Rousseau, 1768) ● *La finta semplice* («A Ingênua Fingida»), K. 51 (ópera-bufa, Coltellini, segundo uma obra de Goldoni, 1768) ● *Mitridate, rè di Ponto*, K. 87 (ópera séria, Cigna-Santi, segundo Parini e Racine, 1770) ● *Ascanio in Alba*, K. 111 (serenata teatral, Parini, 1771) ● *Il sogno di Scipione*, K. 126 (serenata dramática, P. Metastásio, 1772) ● *Lucio Silla*, K. 135 (drama musical, G. de Gamerra, 1772) ● *La finta giardiniera* («A Jardineira Fingida»), K. 196 (ópera-bufa, Calzabigi, rev. Coltellini, 1774) ● *Il rè pastore*, K. 208 (drama musical, P. Metastásio, 1775) ● *Zaide*, K. 344 (*singspiel* incompleto, Schachtner, 1780) ● *Thamos, König in Aegypten* («Thamos, Rei do Egito»), K. 345 (música de cena, T. P. Gebler, 1780) ● *Idomeneo, rè di Creta*, K. 366 (ópera séria, G. Varesco, 1781) ● *Die Entführung aus dem Serail* («O Rapto do Serralho»), K. 384 (*singspiel*, G. Stephanie, segundo uma obra de C. F. Bretzner, 1782) ● *L'oca del Cairo*, K. 422 (ópera-bufa, incompleta, Varesco, 1783) ● *Lo sposo deluso* («O Marido Enganado»), K. 430 (ópera-bufa incompleta, Da Ponte, 1783) ● *Der Schauspieldirektor* («O Diretor de Cena»), K. 486 (*singspiel*, G. Stephanie, 1786) ● *Le nozze di Figaro*, K. 492 (ópera-bufa, Da Ponte, segundo a obra de Beaumarchais, 1786) ● *Don Giovanni*, K. 527 (ópera-bufa, Da Ponte, 1787) ● *Così fan tutte*, K. 588 (ópera-bufa, Da Ponte, 1790) ● *Die Zauberflöte* («A Flauta Mágica»), K. 620 (*singspiel*, E. Schikaneder, 1791) ● *La clemenza di Tito*, K. 621 (ópera séria, C. Mazzolà, 1791).

Archiv für Kunst und Geschichte

Textos das gravações

Passio secundum Matthaeum
libreto: Picander

1. Chor
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
Sehet! Wen? Den Bräutigam.
Seht ihn! Wie? Als wie ein Lamm.
Sehet! Was? Seht die Geduld.
Seht! Wohin? Auf unsre Schuld.
Sehet ihn aus Lieb und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen.

Choral
O Lamm Gottes unschuldig
Am Stamm des Kreuzes geschachtet,
Allzeit erfund'n geduldig,
Wiewohl du warest verachtet,
All' Sünd' hast du getragen,
Sonst müssten wir verzagen.
Erbarm' dich unser, o Jesu.

2. Rezitativ
Evangelist
Da Jesus diese Rede vollendet hatte,
sprach er zu seinen Jüngern:

Jesus
Ihr wisset, dass nach zweien Tagen Ostern wird,
und des Menschen Sohn wird überantwortet
[werden,
dass er gekreuziget werde.

3. Choral
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
Dass man ein solch hart Urteil hat gesprochen?
Was ist die Schuld, in was für Missetaten
Bist du geraten?

4. Rezitativ
Evangelist
Da versammelten sich die Hohenpriester und
Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk
in dem Palast des Hohenpriesters, der da hiess
Kaiphas. Und hielten Rat, wie sie Jesum
mit Listen griffen und tödteten. Sie sprachen aber:

5. Chor
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht
ein Aufruhr werde im Volk.

11. Rezitativ
Evangelist
Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen
Judas Ischarioth, zu den Hohenpriestern
[und sprach:

Judas
Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch
[verraten.

Evangelist
Und sie boten ihm dreissig Silberlinge
Und von dem an suchte er Gelegenheit, dass er
[ihn verriete.

17. Rezitativ
Evangelist
Er antwortete und sprach:

Jesus
Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet,
der wird mich verraten. Des Menschen Sohn
[gehet
zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet;
doch wehe dem Menschen, durch welchen des
Menschen Sohn verraten wird. Es wäre ihm
besser, dass derselbige Mensch noch nie
[geboren wäre.

24. Rezitativ
Evangelist
Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der
hiess Gethsemane, und sprach zu seinen
[Jüngern:

Jesus
Setzet euch hier, bis ich dorthin gehe und bete.

Evangelist
Und nahm zu sich Petrum und die zweien Söhne
Zebedäi, und fing an zu trauern und zu zagen.
Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus
Meine Seele ist betrübt bis an den Tod;
bleibet hier und wachet mit mir.

35. Choral
O Mensch, bewein' dein' Sünde gross,
Darum Christus sein's Vaters Schoss
Äussert und kam auf Erden.
Von einer Jungfrau, rein und zart,
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt' der Mittler werden.
Den'n Toten er das Leben gab,
Und legt' dabei all' Krankheit ab,
Bis sich die Zeit herdrange,
Dass er für uns geopfert würd,
Trüg uns'rer Sünden schwere Bürd'
Wohl an dem Kreuze lange.

47. Arie
Erbarme dich, mein Gott,
Um meiner Zähren willen;
Schaue hier, Herz und Auge
Weint vor dir bitterlich.
Erbarme dich!

54. Rezitativ
Evangelist
Auf das Fest aber hatte der Landpfleger
[Gewohnheit,
dem Volk einen Gefangenen loszugeben,
welchen sie wollten. Er hatte aber zu der Zeit
[einen
Gefangenen, einen sonderlichen vor andern, der
hiess Barabbas. Und da sie versammelt waren,
sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus
Welchen wollet ihr, dass ich euch losgebe:
Barabbam oder Jesum, von dem gesaget wird,
er sei Christus?

Evangelist
Denn er wusste wohl, dass sie ihn aus Neid
überantwortet hatten. Und da er auf dem Richtstuhl
sass, schickete sein Weib zu ihm und liess ihm
[sagen:

Pilati Weib
Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten;
ich habe heute viel erlitten im Traum
von seinetwegen.

Evangelist
Aber die Hohenpriester und die Ältesten überre-
[deten
das Volk, dass sie um Barabbam bitten sollten
und Jesum umbrächten. Da antwortete nun
der Landpfleger und sprach zu ihnen:

Pilatus
Welchen wollt ihr unter diesen zweien,
den ich euch soll lasgeben?

Evangelist
Sie sprachen:

Chor
Barabbam!

Evangelist
Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus
Was soll ich denn machen mit Jesu,
von dem gesagt wird, er sei Christus?

Paixão segundo S. Mateus

1. Coro
— Vinde, filhas, acompanhai o meu lamento,
— Vede! — Quem? — O Esposo.
— Vede-o! — Como? — Como um cordeiro.
— Vede! — Quê? — Vede a sua paciência.
— Vede! — Por quê? — Pelas nossas culpas.
— Vede-o! O seu amor e clemência
levaram-no ao madeiro da cruz.

Coral
Cordeiro de Deus, inocente,
na árvore da cruz imolado,
mostrando-te sempre paciente
apesar de desprezado.
Carregaste os nossos pecados,
sem isso estaríamos perdidos.
Jesus, tem piedade de nós.

2. Recitativo
Evangelista
Quando Jesus acabou de proferir
estas palavras, disse aos seus discípulos:

Jesus
Vós sabeis que daqui a dois dias será celebrada a
[Páscoa
e o Filho do Homem será entregue
para ser crucificado.

3. Coral
Amantíssimo Jesus, que falta cometeste
para que sobre ti recaia tão dura sentença?
Qual é a culpa, de que crimes
és acusado?

4. Recitativo
Evangelista
Então se reuniram os príncipes dos sacerdotes e
os escribas e os anciãos do povo no palácio do
Sumo Sacerdote, que se chamava Caifás. E tive-
ram conselho para prenderem a Jesus por astúcia
e para o matarem. Mas diziam eles:

5. Coro
Não se faça isto no dia da festa, para que não
suceda levantar-se tumulto entre o povo.

11. Recitativo
Evangelista
Então um dos doze, chamado Judas Iscariotes,
foi ter com os príncipes dos sacerdotes e disse:

Judas
Que me dareis em troca se eu vo-lo entregar?

Evangelista
E eles lhe estipularam trinta moedas de prata, e
desde então buscava oportunidade para o entregar.

17. Recitativo
Evangelista
E Ele, respondendo, disse:

Jesus
O que mete comigo a mão no prato,
esse me entregará. O Filho do Homem
cumprirá o seu destino, como está escrito;
mas ai daquele que vai entregar
o Filho do Homem! Melhor fora
a tal homem que não tivesse nascido.

24. Recitativo
Evangelista
Então foi Jesus com eles a uma granja chamada
Gethsemani e disse aos seus discípulos:

Jesus
Sentai-vos aqui, enquanto eu vou além e faço
oração.

Evangelista
E tendo tomado consigo Pedro e os dois filhos de
Zebedeu, começou a entristecer e a angustiar-se.
Disse-lhes então:

Jesus
A minha alma está triste até à morte;
ficai aqui e velai comigo.

35. Coral
Homem, chora teu grande pecado,
pelo qual Jesus, do seio do Pai,
se manifestou e desceu à Terra.
De uma virgem doce e pura
aqui nasceu para nós,
para se tornar o Mediador.
Aos mortos deu vida,
pôs termo a toda a doença,
até que soou a hora
em que foi por nós santificado.
Carregou o pesado fardo dos nossos pecados,
por longo tempo, na cruz.

47. Ária
Tem piedade, meu Deus,
Vê o meu pranto.
Olha bem, com o coração e os olhos
choro diante de ti, amargamente.
Tem piedade!

54. Recitativo
Evangelista
Ora o governador tinha por costume,
no dia da festa, soltar aquele preso
que o povo quisesse. E naquela ocasião
tinha ele um preso famoso, que se chamava
Barrabás. Estando, pois, todos reunidos,
disse-lhes Pilatos:

Pilatos
Qual quereis vós que vos solte:
Barrabás ou Jesus, aquele que dizem
chamar-se Cristo?

Evangelista
Porque sabia que o tinham entregado
por inveja. Enquanto ele estava sentado
no seu tribunal, sua mulher mandou-lhe dizer:

Mulher de Pilatos
Nada haja entre ti e esse justo,
porque fui hoje muito atormentada em sonhos
por causa dele.

Evangelista
Mas os príncipes dos sacerdotes e os anciãos
persuadiram o povo a que pedisse Barrabás
e fizesse morrer Jesus. E o governdor,
tomando a palavra, disse-lhes:

Pilatos
Qual dos dois quereis
que eu vos solte?

Evangelista
E eles responderam:

Coro
Barrabás!

Evangelista
Disse-lhes Pilatos:

Pilatos
Que devo, pois, fazer de Jesus,
que dizem chamar-se Cristo?

Evangelist
Sie sprachen alle:

Chor
Lass ihn kreuzigen!

62. Rezitativ
Evangelist
Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich in das Richthaus und sammelten über ihn die ganze Schar, und zogen ihn aus und legeten ihm einen Purpurmantel an,
Und flachten eine Dornenkrone und setzten sie [auf
sein Haupt, und ein Rohr in seine rechte Hand, und beugeten die Knie vor ihm und spotteten ihn und sprachen

71. Rezitativ
Evangelist
Und von der sechsten Stunde an ward eine [Finsternis
über das ganze Land, bis zu der neunten Stude.
Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprac!:

Jesus
Eli, Eli, lama sabachthani!

Evangelist
Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen! Etliche aber, die da standen, da sie das hôreten, sprachen sie:

Chor
Der rufet den Elias.

Evangelist
Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm und füllete ihn mit Essig, und steckete ihn auf ein Rohr und tränkete ihn. Die andern aber sprachen:

Chor
Halt, lass sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

Evangelist
Aber Jesus schrie abermals laut und verschied.

72. Choral
Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir!
Wenn ich den tod soll leiden,
So tritt du dann herfür!
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiss mich aus den Ängsten.
Kraft deiner Angst und Pein!

78. Choral
Wir setzen uns mit Tränen nieder
Und rufen dir im Grabe zu:
Ruhe sanfte, sanfte ruh'!
Ruht, ihr ausgesognen Glieder!
Ruhet sanfte, ruhet wohl.
Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekissen
Und der Seelen Ruhstatt sein.
Höchst vergnügt
Schlummern da die Augen ein.

Evangelista
Disseram todos:

Coro
Crucificai-o!

62. Recitativo
Evangelista
Então os soldados do governador, conduzindo Jesus ao pretório, juntaram à sua volta toda a corte e, despindo-o, lançaram sobre ele um manto carmesim,
E tecendo uma coroa de espinhos, puseram-na sobre a cabeça e na mão direita uma cana.
E, dobrando o joelho perante Ele, o escarneciam, dizendo:

71. Recitativo
Evangelista
E desde a hora sexta até à nona hora houve trevas sobre toda a Terra.
E perto da hora nona exclamou Jesus, em alta voz, dizendo:

Jesus
Eli, Eli, lama sabachthani?

Evangelista
Isto é: «Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?» Alguns, porém, dos que ali estavam e que ouviram isto, diziam:

Coro
Este chama por Elias.

Evangelista
E logo, correndo, um deles, tomando uma esponja, ensopou-a em vinagre e na ponta de uma cana lhe dava a beber. Porém, os outros diziam:

Coro
Deixa, vejamos se Elias vem livrá-lo.

Evangelista
Mas Jesus, tornando a dar um alto grito, expirou.

72. Coral
Quando a minha hora chegar,
não te apartes de mim!
Quando a morte me levar,
coloca-te a meu lado!
Quando os maiores temores
me atribularem o coração,
sossega a minha angústia
com a tua agonia e penar!

78. Coral
Com lágrimas nos fomos prostrar
em frente do sepulcro, e clamamos:
Repousai, repousai suavemente,
repousai, membros esgotados!
Um bom e suave repouso.
A pedra e o vosso sepulcro serão,
para as consciências atormentadas,
Uma suave almofada
e refrigério das almas.
Com o maior regozijo,
aí adormecem os olhos.

Joshua
libreto: Thomas Morell

Aria
Achsah
O had I Jubal's lyre
or Myriam's tuneful voice,
to sounds like his I would aspire,
in songs like hers rejoice.
My humble strains but faintly show
how much to heav'n and Thee I owe.

Josué

Ária
Achsa
Ah, tivesse eu a lira de Jubal
ou a voz afinada de Miriam,
poderia aspirar a sons como os dele
e em canções como as dela recrear-me.
As minhas pobres melodias apenas dão
uma pálida idéia do que ao Céu e a Vós devo.

Serse
libreto: Niccolò Minato

Largo
Serse
Recitativo
Frondi tenere e belle
del mio platano amato,
per voi risplenda il fato.
Tuoni, lampi e procelle
non v'oltraggino mai la cara pace,
nè giunga a profanarvi austro rapace.

Aria
Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

Xerxes

Largo
Xerxes
Recitativo
Ramagens viçosas e belas
do meu amado plátano,
que a sorte vos seja propícia.
Que trovões, relâmpagos e temporais
jamais vos perturbem a doce paz,
nem vos venha profanar o austro arrebatador.

Ária
Jamais houve sombra
de arvoredo
que fosse mais querida,
aprazível e suave.

Giulio Cesare
libreto: Nicola Haym

Cleopatra
Recitativo
E pur così in un giorno perde fasti e grandezze? Ahi fato rio! Cesare,
il mio bel nume, è forse estinto;
Cornelia e Sesta inermi son, nè sanno darmi soccorso. Oh Dio!
non resta alcuna speme al viver mio.

Aria
Piangerò la sorte mia,
si crudele e tanto ria,
finchè vita in petto avrò.
Ma poi morta d'ogn'intorno
il tiranno e notte e giorno
fatta spettro agiterò.

Júlio César

Cleópatra
Recitativo
Pois assim em um dia perco poder e realeza? Ah, destino adverso! César,
o meu belo deus, talvez tenha expirado;
Cornélia e Sisto estão desarmados,
Não me podem socorrer. Oh, Deus!
Não resta qualquer esperança ao meu viver.

Ária
Chorarei a minha sorte,
tão cruel e tão adversa,
enquanto vida houver em meu peito.
Mas, uma vez morta, dia e noite
sempre em redor do tirano,
feita espectro, o assombrarei.

Messiah
texto: Bíblia

Chorus
Hallelujah, for the Lord God Omnipotent reigneth. Hallelujah! The Kingdom of this world is become the Kingdom of our Lord and of His Christ, and He shall reign for ever and ever, Hallelujah! King of Kings, and Lord of Lords, and He shall reign for ever and ever Hallelujah!
(Revelation, 19, 6; 11, 15; 19, 16)

Aria **(Soprano)**
I know that my Redeemer liveth, and that He shall stand at the latter day upon the earth. And tho' worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God. *(Job 19, 25-26)*
I know that my Redeemer liveth: For now is Christ risen from the dead, the first fruits of them that sleep. *(I Corinthians 15, 20)*

Accompanied recitative and Aria **(Bass)**
Behold, I tell you a mystery; we shall not all sleep, but we shall all be chang'd, in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet. *(I Corinthians 15, 51-52)*

The trumpet shall sound, an the dead shall be rais'd incorruptible, and we shall be chang'd. For this corruptible must put on incorrruption, and this mortal must put on immortality.
(I Corinthians 15, 52-53)

O Messias

Coro
Aleluia, eis que o Senhor Deus onipotente reina, aleluia! O império do mundo foi entregue a Nosso Senhor e ao seu Cristo, e Ele reinará pelos séculos dos séculos, aleluia! Rei dos Reis, Senhor dos Senhores, Ele reinará pelos séculos dos séculos, aleluia! *(Apocalipse 19, 6; 11, 15; 19, 16).*

Aria (soprano)
Eu sei que o meu Redentor vive e se erguerá sobre a Terra, no último dia. Se bem que os vermes destruam o meu corpo, na minha própria carne verei a Deus. *(Job, 19, 25-26).*
Sei que o meu Redentor vive, porque Cristo ressuscitou de entre os mortos como primícia dos que dormem.
(I Coríntios 15, 20).

Recitativo acompanhado e ária (baixo)
Eis que vos revelarei um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados. Num momento, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final. *(I Coríntios, 15, 51-52).*

A trombeta soará, e os mortos ressuscitarão incorruptíveis e nós seremos transformados. Pois este corpo incorruptível deve revestir-se de incorruptibilidade, e este corpo mortal deve revestir-se de imortalidade. *(I Coríntios, 15, 52-53).*

Ariodante
libreto: Antonio Salvi

Aria
Ariodante
Dopo notte, atra e funesta,
splende in ciel più vago il sole,
e di gioia empie la terra.

Mentre in orrida tempesta
il mio legno è quasi assorto,
giunge in porto,
e 'l lido afferra.

Dopo notte, ecc.

Recitativo
Ginevra
Da dubbia infausta sorte,
quanto pender degg'io
incerta tra la vita, e tra la morte,
senza conforto, abbandonata e sola?
Chi mi socorre, ah Dei! Chi mi consola?

Arioso
Ginevra
Manca, oh Dei! la mia costanza
mentre ha fine il mio dolor!
Nè mi resta la speranza
di morir...

Recitativo
Rè
Figlia, innocente figlia!
Libertà, libertà: vieni al trionfo,
al giubilo, agli amplessi!

Ariodante

Ária
Ariodante
Depois da noite escura e funesta,
brilha, preclaro, o Sol
e enche a Terra de alegria.

Enquanto, em horrível tormenta,
minha nau quase soçobrava,
eis que chega ao porto
e toca a praia.

Depois da noite escura e funesta, etc.

Recitativo
Ginebra
Nesta duvidosa e infausta sorte,
quanto tempo oscilarei,
incerta, entre a vida e a morte,
sem conforto, abandonada e só?
Quem me socorre, oh, deuses! Quem me consola?

Arioso
Ginebra
Fraqueja, oh, deuses, a minha constância,
enquanto não tem fim a minha dor!
Nem me resta a esperança
de morrer...

Recitativo
Rei
Filha, filha inocente!
Liberdade, liberdade! Vem ao triunfo,
ao júbilo, aos abraços!

375

Ariodante
Sposa Mia dolce sposa! a me la morte
si dee, che sospettai della tua fede.

Dalinda
Principessa! ai tuo piede...

Lurcanio
Ginevra: un'empio inganno, ond'io sospiro...

Ginevra
Sogno? veglio? che lo?
Vivo? o deliro?
Ma come? Oh ciel!

Rè
Non più, mia figlia, il tutto
in breve intenderai, Stringi frattanto
al sen lo sposo, e si sbandisca il pianto.

Lurcanio
Dalinda, del mio amor chiedo mercede!

Dalinda
Piccio! premio al tuo amor sia la mia fede.

Rè
Or la mia corte, e 'l regno
con danze, feste, e soeluosa pompa,
dia di gioia commun pubblico segno.

Duetto
Ariodante
Bramo aver mille vite...

Ginevra
Bramo aver mille cori...

Ariodante, Ginevra
Per (consacrarli) a te.
Ma in questa (questo) che ti dono
Più che in mille, vi sono
amor, costanza e fé.

Bramo aver, ecc.

Ariodante
Esposa! Terna esposa! Eu merecia
a morte, pois coloquei em dúvida a tua fidelidade.

Dalinda
Princesa, eis-me a teus pés.

Lurcânio
Ginebra: um erro injusto, pelo qual lamento...

Ginebra
Sonho? Estou acordada? Que taço?
Vivo ou deliro?
Mas como? Oh, céus!

Rei
Não digas mais, minha filha, em breve
tudo irás compreender. Aperta, entretanto,
contra teu peito o esposo, para longe o pranto!

Lurcânio
Dalinda, para o meu amor peço mercê.

Dalinda
Seja a minha fidelidade prêmio pequeno
para o teu amor.

Rei
Agora, que a minha corte e reino
manifestem, com danças, festas e suntuosa pompa,
a alegria geral!

Dueto
Ariodante
Desejo ter mil vidas...

Ginebra
Desejo ter mil corações...

Ariodante, Ginebra
Para os consagrar a ti.
Mas nesta (neste) que te dou,
Mais que em mil, aqui se encontram
amor, constância e fidelidade.

Desejo ter, *etc.*

Armide

libreto: Philippe Quinault

Le perfide Renaud me fuit!
Tout perfide qu'il est,
mon lâche cœur le suit.
Il me laisse mourante,
il veut que je périsse.
A regret je revois
la clarté qui me luit.
L'horreur de l'éternelle nuit
cède à l'horreur de mon supllice
Le perfide Renaud me fuit, etc.
Quand le barbare était en ma puissance,
que n'ai-je cru la haine et la vengeance!
Que n'ai-je suivi leurs transports?
Il m'échappe, il s'éloigne,
il va quitter ces bords;
il brave l'enfer et ma rage.
Il est déjà près du rivage!
Je fais pour m'y trainer
d'inutiles efforts.
Traitre! attends...
Je le tiens... Je tiens son cœur perfide...
Ah! je l'immole à ma fureur!
Que dis-je? Où suis-je?
Hélas! infortunée Armide!
Où t'emporte une aveugle erreur?
L'espoir de la vengeance
est le seul que mi reste.
Fuyez, plaisirs, fuyez,
perdez tous vos attraits.
Démons, détruissez ce palais
Partons, et s'il se peut,
que mon amour funeste
demeure enseveli dans ces lieux
pour jamais

Armida

O falso Renaud me foge!
Por falso que ele seja,
o meu fraco coração o segue.
Deixa-me moribunda,
ele quer que eu pereça.
Com pesar torno a ver
a claridade que me alumia.
Ao horror da noite eterna
sobrevém o horror do meu suplício.
O falso Renaud me foge, *etc.*
Quando o cruel estava em meu poder,
tivesse eu cedido ao ódio e à vingança!
Tivesse eu seguido os seus impulsos!
Ele escapa-se-me, afasta-se,
vai deixar estas margens;
desafia o inferno e a minha raiva.
Já se encontra perto da praia!
Em vão me esforço para até lá me arrastar.
Traidor, espera!...
Tenho-o enfim... Tenho o seu coração infiel...
Ah! Vou imolá-lo ao meu furor!
Que digo? Onde estou?
Ai de mim! Desventurada Armida!
Onde te impele um cego engano?
A sede da vingança
é só o que me resta.
Fugi, prazeres, fugi,
perdei todo o vosso encanto.
Demônios, destrui este palácio,
partamos e, se for possível,
que o meu amor funesto
fique para sempre enterrado
nestas paragens.

Alceste

libreto: Raniero de Calzabigi

Divintés du Styx,
ministres de la mort!
Je n'invoquerai point
votre pitié cruelle.
J'enlève un tendre époux
à son funeste sort;
mais je vous abandonne
une épouse fidèle.
Divintés du Styx,
ministres de la mort!

Alceste

Divindades do Estige,
ministros da morte!
Não irei apelar
para a vossa piedade cruel.
Arranco um terno esposo
ao seu destino funesto,
mas, em troca, vos entrego
uma esposa fiel.
Divindades do Estige
ministros da morte!

Mourir pour ce qu'on aime
est un trop doux effort,
une vertu si naturelle,
mon cœur est animé
du plus noble transport.
Je sens une force nouvelle,
je vais où mon amour m'appelle,
mon cœur est animé
de plus noble transport.
Divintés du Styx, etc.

Morrer por quem se ama
é dulcíssimo empenho,
virtude tão natural;
o meu coração está animado
do mais sublime entusiasmo.
Sinto uma força nova,
vou até onde o meu amor me chamar,
o meu coração está animado
do mais sublime entusiasmo.
Divindades do Estige, *etc.*

Orfeo ed Euridice

libreto: Raniero de Calzabigi

Che puro, ciel, che chiaro sol!
Che nuova luce è questa mai!
Che dolci lusinghieri suoni
dei bei cantori alati
s'odon in questo val!
Dell'aure il susurrar,
il mormorar de' rivi,
al riposar eterno tutto invita qui!
Ma la quiete che qui tanto regna,
non mi dà la felicità!
Soltanto tu, Eyridice,
puoi far sparir dal triste cuore mio l'affanno.
Il tuoi soavi accenti,
gli amorosi tuoi sguardi,
un tuo sorriso
sono il sommo ben che chieder voglio.

Che farò senza Euridice,
dove andrò senza il mio ben?
Euridice, Euridice,
oh Dio! rispondi!
Io son pure il tuo fedele!
Che farò, etc.
Ah! non m'avanza
più soccorso,
più speranza,
nè dal mondo, nè dal ciel!
Che farò, etc.

Orfeu e Eurídice

Que céu puro! Que sol tão claro!
Que nova luz é esta?
Que sons doces e encantadores
dos belos cantores alados
se ouvem neste vale!
O sussurrar da brisa,
o murmurar dos ribeiros,
tudo nos convida a um repouso eterno!
Mas a quietude que por aqui impera
não me traz a felicidade!
Tu somente, ó Euridice, fazes
desaparecer a angústia do meu triste coração.
A tua voz suave,
os teus olhares amorosos,
um sorriso teu,
são o bem supremo que posso ambicionar.

Que farei sem Euridice,
Onde irei sem o seu amor?
Euridice, Euridice,
Oh, Deus! Responde!
Eu sou o teu esposo fiel!
Que farei, *etc.*
Ah, de nenhuma parte me vem
mais auxílio,
mais esperança,
nem do mundo, nem do céu!
Que farei, *etc.*

Die Schöpfung

libreto: Lidley/Gottfried van Swieten

1. Einleitung
Die Vorstellung des Chaos
Rezitativ mit Chor

Raphael
Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde,
und die Erde war ohne Form und leer, und
Finsternis war auf der Fläche der Tiefe.

Chor
Und der Geist Gottes schwebte auf der
Fläche der Wasser, und Gott sprach:
Es werde Licht!
Und es ward Licht.

Uriel
Und Gott sah das Licht, dass es gut war,
und Gott schied das Licht von der Finsternis.

2. Arie mit Chor
Uriel
Nun schwanden vor dem heiligen Strahle
Des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten:
Der erste Tag entstand.
Verwirrung weicht, und Ordnung keimt
empor.
Erstarrt entfliecht der Höllengeister Schar
In des Abgrunds Tiefen hinab
Zur ewigen Nacht.

Chor
Verzweiflung, Wut und Schrecken
Begleiten ihren Sturz.
Und eine neue Welt
Entspringt auf Gottes Wort.

6. Arie
Raphael
Rollend in schäumenden Wellen
Bewegt sich ungestüm das Meer.
Hügel und Felsen erscheinen,
Der Berge Gipfel steigt empor.
Die Fläche, weit gedehnt,
Durchläuft der breite Strom
In mancher Krümme.
Leise rauschend gleitet fort
Im stillen Tal der helle Bach.

8. Arie
Gabriel
Nun beut die Flur das frische Grün
Dem Auge zur Ergötzung dar.

A criação

1. Introdução
A representação do caos
Recitativo com coro

Rafael
No princípio, criou Deus o Céu e a Terra,
e a Terra era informe e vazia e
as trevas cobriam o abismo.

Coro
E o espírito de Deus pairava
sobre as águas, e Deus disse:
«Faça-se a luz!»
E fez-se a luz.

Uriel
E Deus viu que a luz era boa
e Deus separou a luz das trevas.

2. Ária e Coro
Uriel
Assim se dissiparam, ante os raios sagrados,
da negra escuridão as sombras pardas.
Nasceu o primeiro dia.
O caos cedeu e a ordem brotou
de cima.
Foge atónita a legião dos espíritos infernais
para as profundezas do abismo,
na noite eterna.

Coro
Desespero, fúria e terror
os acompanham na queda,
e um mundo novo
surge à palavra de Deus.

6. Ária
Rafael
Rolando em espumosas ondas,
agita-se, impetuoso, o mar.
Surgem colinas e penhascos,
o cume das montanhas eleva-se.
Em mil curvas, o largo rio
percorre a extensa planície.
Murmurando baixinho, desliza,
pelo vale tranquilo, o límpido ribeiro.

8. Ária
Gabriel
Então os prados ostentam o fresco verde
para agrado dos olhos.

Den anmutsvollen Blick
Erhöht der Blumen sanfter Schmuck.
Hier duften Kräuter Balsam aus,
Hier sprosst den Wunden Heil.
Die Zweige krümmt der goldnen Früchte Last;
Hier wölbt der Hain zum kühlen Schirme sich,
Den steilen Berg bekrönt ein dichter Wald.

Com o perfume suave das flores,
esta vista cheia de encantos se enriquece.
Aqui se cheiram as ervas balsâmicas,
aqui crescem as que curam as feridas.
Os ramos pendem com a carga dos frutos
[dourados
o bosque arredonda-se em fresco abrigo.
A montanha escarpada coroa-se de densa
[floresta.

12. Rezitativ
Uriel
In vollem Glanze steiget jetzt
Die Sonne strahlend auf,
Ein wonnevoller Bräutigam,
Ein Riese stolz und froh,
Zu rennen seine Bahn.
Mit leisem Gang und sanftem Schimmer
Schleicht der Mond die stille Nacht hindurch.
Den ausgedehnten Himmelsraum
Ziert ohne Zahl der hellen Sterne Gold.
Und die Söhne Gottes
Verkündigten den vierten Tag
Mit himmlischem Gesang.
Seine Macht ausrufend also.

12. Recitativo
Uriel
Em pleno esplendor se eleva,
radioso, o Sol,
noivo jubiloso,
gigante ufano e alegre,
para seguir a sua rota.
Com passo leve e doce claridade,
desliza a Lua pela noite calma.
Na vasta cúpula celeste, cintila
o ouro das inúmeras estrelas.
E os filhos de Deus
anunciaram o quarto dia
com cânticos celestiais,
proclamando assim o seu poder.

13. Chor mit Soli
Chor
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
Und seiner Hände Werk
Zeigt an das Firmament.

Gabriel, Uriel, Raphael
Dem kommenden Tage sagt es der Tag,
Die Nacht, die verschwand der folgenden Nacht.

Chor
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
Und seiner Hände Werk
Zeigt an das Firmament.

Gabriel, Uriel, Raphael
In alle Welt ergeht das Wort,
Jedem Ohre klingend,
Keiner Zunge fremd:

Chor
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
Und seiner Hände Werk
Zeigt an das Firmament.

13. Coro com solistas
Coro
Os céus revelam a glória de Deus
e o firmamento patenteia
a obra das suas mãos.

Gabriel, Uriel e Rafael
E o dia transmite-o ao outro dia,
a noite que passou à noite seguinte.

Coro
Os céus revelam, *etc.*

Gabriel, Uriel e Rafael
Em todo o mundo a palavra se divulga,
soa em cada ouvido
e está em todas as bocas.

Coro
Os céus revelam, *etc.*

14. Rezitativ
Gabriel
Und Gott sprach: Es bringe das Wasser in der
Fülle hervor wehende Geschöpfe, die Leben, und
Vögel die über der Erde fliegen mögen in dem
offenen Firmamente des Himmels.

14. Recitativo
Gabriel
E Deus disse: «Que as águas sejam povoadas
de inúmeros seres vivos, e que na Terra voem
aves sob o firmamento do céu.»

15. Arie
Gabriel
Auf starkem Fittiche
Schwinget sich der Adler stolz
Und teilet die Luft
Im schnellesten Fluge
Zur Sonne hin.
Den Morgen grüsst
Der Lerche frohes Lied,
Und Liebe girrt
Das zarte Taubenpaar.
Aus jedem Busch und Hain erschallt
Der Nachtigallen süsse Kehle.
Noch drückte Gram nicht ihre Brust,
Noch war zur Klage nicht gestimmt
Ihr reizender Gesang.

15. Ária
Gabriel
Com fortes asas,
levanta vôo a soberba águia
e corta o ar
em veloz trajetória
até ao Sol.
O alegre canto da cotovia
saúda o romper da manhã
e o meigo par de rolas
arrulha de amor.
Em cada mata e bosque,
vibra a maviosa garganta do rouxinol.
Nenhuma tristeza lhes oprimia ainda o peito.
Não se adaptara ainda aos lamentos
o seu delicioso canto.

23. Rezitativ
Uriel
Und Gott schuf den Menschen nach seinem
Ebenbilde, nach dem Ebenbilde Gottes schuf
er ihn. Mann und Weib erschuf er sie. Den
Atem des Lebens hauchte er in sein Angesicht,
und der Mensch wurde zur lebendigen Seele.

23. Recitativo
Uriel
E Deus criou o homem
à sua imagem; criou-o à imagem
de Deus. Ele os criou homem e mulher.
Insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida
e o homem transformou-se num ser vivo.

24. Arie
Uriel
Mit Würd' und Hoheit angetan,
Mit Schönheit, Stärk' und Mut begabt,
Den Himmel aufgerichtet steht der Mensch,
Ein Mann und König der Natur.
Die breit gewölbt' erhabne Stirn
Verkünd't der Weisheit tiefen Sinn.
Und aus dem hellen Blicke strahlt
Der Geist, des Schöpfers Hauch und Ebenbild.
An seinen Busen schmiegel sich
Für ihn, aus ihm geformt,
Die Gattin, hold und anmutsvoll.
In froher Unschuld lächelt sie,
Des Frühlings reizend Bild,
Ihm Liebe, Glück und Wonne zu.

24. Ária
Uriel
Feito de dignidade e nobreza,
dotado de beleza, força e coragem,
ergueido em direção ao céu, está o ser humano,
homem e rei da Natureza.
A testa larga e abaulada
anuncia o profundo sentido da sabedoria.
No seu límpido olhar rebrilha
a alma, sopro do Criador e sua imagem.
Contra o seu peito se aninha,
para ele e dele formada,
a esposa amável e encantadora.
Sorri em alegre inocência,
deliciosa imagem da primavera,
seu amor, felicidade e alegria.

28. Chor
Vollendet ist das grosse Werk,
Des Herren Lob sei unser Lied!
Alles lobe seinen Namen,
Denn er allein ist hoch erhaben!
Alleluja! Alleluja!

28. Coro
Está concluída a grande obra,
seja o louvor de Deus o nosso canto!
Tudo louve o seu nome,
pois só ele é digno de ser exaltado.
Aleluia! Aleluia!

30. Duett und Chor
Eva und Adam
Von deiner Güt', o Herr und Gott
Ist Erd und Himmel voll.
Die Welt, so gross, so wunderbar
Ist deiner Hände Werk.

30. Dueto e coro
Eva e Adão
Oh, Senhor Deus, Céus e Terra
estão cheios da tua bondade.
O Mundo, tão grande, tão maravilhoso,
é obra das tuas mãos.

Chor
Gesegnet sei des Herren Macht,
Sein Lob erschall' in Ewigkeit.

Adam
Der Sterne heilster, o wie schön
Verkündest du den Tag!
Wie schmöckst du ihn, o Sonne du,
Des Weltalls Seel' und Aug'!

Chor
Macht kund auf eurer weiten Bahn
Des Herren Macht und seinen Ruhm!

Eva
Und du, der Nächte Zierd' und Trost,
Und all das strahlend' Heer,
Verbreitet überall sein Lob
In euerm Chorgesang.

Adam
Ihr Elemente, deren Kraft
Stets neue Formen zeugt,
Ihr Dünst'und Nebel,
Die der Wind versammelt und vertreibt.

Eva, Adam und Chor
Lobsinget alle Gott, dem Herrn,
Gross wie sein Nam' ist seine Macht.

Eva
Sanft rauschend lobt, o Quellen, ihn!
Den Wipfel neigt, ihr Bäum't
Ihr Pflanzen duftet, Blumen haucht
Ihm euern Wohlgeruch!

Adam
Ihr, deren Pfard die Höh'n erklimmt,
Und ihr, die niedrig kriecht,
Ihr, deren Flug die Luft durchschneid't,
Und ihr im tiefen Nass.

Eva, Adam und Chor
Ihr Tiere, preiset alle Gott!
Ihn lobe, was nur Odem hat!

Eva und Adam
Ihr dunklen Hain', ihr Berg' und Tal',
Ihr Zeugen unsres Danks,
Ertönen sollt ihr früh und spät
Von unserm Lobgesang.

Chor
Heil dir, o Gott, o Schöpfer, Heil!
Aus deinem Wort entstand die Welt.
Dich beten Erd' und Himmel an.
Wir preisen dich in Ewigkeit!

34. Schlusschor und Soli
Singt dem Herren alle Stimmen!
Dankt ihm alle seine Werke!
Lasst zu Ehren seins Namens
Lob im Wettgesang erschallen!
Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit!
Amen! Amen!

Coro
Bendito seja o poder do Senhor,
o seu louvor ressoe pelos séculos dos séculos.

Adão
Mais brilhante que as estrelas, com o teu fulgor
anuncias o dia!
Como o embelezas, ó Sol,
alma e olhos do Universo!

Coro
Na vossa longa rota, proclamai
o poder e glória do Senhor.

Eva
E tu, adorno e consolo das noites,
e toda a hoste irradiante,
por toda a parte manifestai o seu louvor
em vossos cânticos em coro.

Adão
Vós, elementos, cuja força
cria sempre novas formas,
vós, neblinas e nuvens,
que o vento reúne e dissipa.

Eva, Adão e coro
Cantai todos em louvor do Senhor Deus,
tão grande como o seu nome é o seu poder.

Eva
Fontes, louvai-o em doce murmúrio!
Inclinai, árvores, as vossas copas!
Vós, plantas, perfumai, flores exalai
até Ele o vosso agradável aroma!

Adão
Vós, os que vos elevais às alturas,
e vós que, embaixo, vos arrastais,
vós, cujo vôo corta os ares,
e vós, nas úmidas profundezas,

Eva, Adão e coro
Vós, animais, enaltecei todos Deus!
Tudo o que respira o louve!

Eva e Adão
Vós, bosques escuros, vós, montes e vales,
vós, testemunhas da nossa gratidão,
entoai, a todas as horas,
o nosso cântico de louvor.

Coro
Glória a ti, ó Deus, glória, ó Criador!
Nasceu o mundo de uma palavra tua.
Céus e Terra te adoram,
nós te enaltecemos pelos séculos dos séculos!

34. Coro final e solistas
Elevai ao Senhor todas as vozes!
Agradecei-lhe todos a sua obra!
Soem, em honra do seu nome,
cânticos de louvor ao desafio!
A glória do Senhor permanece pelos séculos dos
[séculos.
Amém! Amém!

Krönungsmesse und Orgelsolosmesse

Missa de coroação e Missa do solo de órgã

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

Glória
Glória a Deus nas alturas e paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus, rei dos céus, Deus Pai todo-poderoso; Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus; Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai, Vós, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós. Vós, que tirais os pecados do mundo, acolhei a nossa súplica. Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois Santo, só Vós sois Senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai. Amém.

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est. Coucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et ressurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et

Credo
Creio em um só Deus, Pai Onipotente, Criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em Nosso Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus, nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, luz de luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai, por quem todas as coisas foram feitas. E por nós, homens, e por nossa salvação desceu dos céus. E encarnou pelo Espírito Santo no seio da Virgem Maria e se fez homem. Foi também por nós crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. Ressuscitou ao terceiro dia, segundo as

ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas. Et unam, sanctam, catolicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto ressurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Escrituras, e subiu aos céus, onde está sentado à direita do Pai. E de novo há de vir, cheio de glória, a julgar os vivos e os mortos e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá a vida, que procede do Pai e do Filho e que, com o Pai e o Filho, é adorado e glorificado, Ele que falou pelos profetas. E creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Professo um só Batismo para a remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos e a vida do mundo, que há de vir. Amém.

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pieni sunt coeli et terra gloria tua. Hossana in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hossana in excelsis.

Sanctus
Santo, Santo, Santo Senhor Deus do universo. Céus e Terra estão cheios da Vossa glória, hossana nas alturas. Bendito o que vem em nome do Senhor. Hossana nas alturas.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Misericordias Domini

A Misericórdia do Senhor

Misericordias Domini cantabo in aeternum. Alma [Dei Creatoris
sedet rei peccatoris mater clementissima. Tu fac [clemens quod
rogamus fortes ad certamina.

Cantarei para todo o sempre a misericórdia do Senhor. A Santa Mãe do Criador está sentada, como mãe clementíssima do pecador. Tu, clemente, faz-nos, como te pedimos, fortes para os combates.

Ave verum corpus

Ave Verum (Salve, corpo verdadeiro)

Ave, verum corpus, natum de Maria virgine: Vere [passum,
immolatum in cruce pro homine: Cujus latus [perforatum unda
fluxit et sanguine. Esto nobis praegustatum in [mortis examine.

Salve, corpo verdadeiro, da Virgem Maria nascido, que pelo homem padeceu e foi imolado na cruz. De cujo lado trespassado manou água e sangue. Que seja por nós exultado na hora da nossa morte.

Le nozze di Figaro
libreto: Lorenzo da Ponte

As Bodas de Fígaro

Le Nozze di Figaro é uma ópera com antecedentes. A sua ação pressupõe que o autor esteja ciente de acontecimentos anteriores em que o barbeiro Figaro foi elemento decisivo: possibilitou o casamento do conde Almaviva com Rosina, jovem herdeira, que era também pretendida pelo seu tutor, o Dr. Bártolo, que, julgando ter tomado todas as precauções para ter a pupila segura, não contou com o capricho de Rosina nem com a sua inclinação para a aventura com um jovem desconhecido, por quem Figaro a ajudou a apaixonar-se. Este jovem é o conde de Almaviva, que, quando começa a ação de «As Bodas de Figaro», é casado há vários anos com Rosina, agora condessa, a serviço de quem está Figaro, que viu deste modo recompensadas as suas cumplicidades com o conde e com aquela que é agora sua mulher. O acomodatício D. Basílio, o abade que deu aulas de música e colaborou interesseiramente nas partidas de Figaro para enganar D. Bártolo, serve também o conde como organista da sua capela, mas a sua principal missão consiste em lhe dar assistência na consecução de novas aventuras amorosas. A atenção de Almaviva está centrada na jovem criada de quarto de condessa, Susana, que vai casar com Figaro. Mozart dá aos noivos o melhor presente que poderiam desejar: a maravilhosa abertura, que nos levará ao quarto que hão-de ocupar no palácio, depois de casados, o qual, por ficar próximo do dos condes, é o mais idóneo, na opinião de Figaro. Mas Susana pensa que o conde também pode chegar mais depressa ao quarto, quando Figaro estiver fora. Almaviva quer retardar os esponsais na esperança de que Susana aceda aos seus desejos e as intrigas iniciam-se com a chegada de D. Basílio, o Dr. Bártolo e a velha Marcelina, a quem Figaro prometera casamento a troco de uma quantia com que a governanta o tirou de antigos apuros. Susana, escondida, ouve o que tramam contra o noivo. Após uma altercação entre as mulheres, surge o apaixonadiço pajem Cherubino, então enamorado da condessa. Cherubino, que é quase um adolescente, conta a Rosina as suas inquietações na deliciosa ária *Non so più cosa son*, em que Mozart expõe de uma só vez a característica espiritual da personagem.

Aria
Cherubino
Non so più cosa son, cosa faccio...
Or di fuoco, ora sono di ghiaccio...
Ogni donna cangiar di colore,
Ogni donna mi fa palpitar.
Solo ai nomi d'amor, di diletto
Mi si turba, mi s'altera il petto
E a parlare mi sforza d'amore
Un desio ch'io non posso spiegar!
Parlo d'amor vegliando,
Parlo d'amor sognando,
All'acqua, all'ombra, ai monti,
Ai fiori, all'erbe, ai fonti,
All'eco, all'aria, ai venti,
Che il suon dei vani accenti
Portan via con sè...
E se non ha chi m'oda
Parlo d'amor con me.

Ária
Cherubino
Já não sei o que sou ou o que faça...
Ora sou de fogo, ora de gelo...
Qualquer mulher me faz perder a cor,
qualquer mulher me faz palpitar.
Bastam as palavras «amor», «deleite»,
para se me turbar e alterar o peito,
e a falar de amor me obriga
um desejo que não posso explicar.
Falo de amor acordado,
em sonhos falo de amor
às águas, à sombra, aos montes,
às flores, às ervas, às fontes,
ao eco, aos ares, aos ventos
que o som desses fúteis acentos
vão levando consigo.
E se não tenho quem me ouça,
falo de amor sozinho.

Chega o conde e o rapaz esconde-se. Susana resiste à declaração apaixonada do patrão até que um ruído de passos obriga-o a esconder-se num local diferente daquele onde se encontra Cherubino. Os passos são de D. Basílio, que quer persuadir Susana a aceder às pretensões do conde e a afastar-se do apaixonadiço pajem que, segundo ele sabe, corteja a condessa. Almaviva não aguenta mais e sai do seu esconderijo para explicar que, poucos dias atrás, encontrou Cherubino escondido debaixo da mesa de Barbarina. Pretendendo mostrá-lo com um gesto, levanta o vestido que Susana colocara sobre o sofá onde o pajem está escondido. O conde enfurece-se e quer repreender duramente o rapaz, mas, lembrando-se de que o pajem ouviu a sua declaração de amor a Susana, modera-se e decide enviá-lo para o exército. Chega Fígaro, que troça de Cherubino, entoando uma canção marcial, *Non più andrai*.

Aria
Figaro
Non più andrai, farfallone amoroso,
Notte e giorno d'intorno girando,
Delle belle turbando il riposo,
Narcisetto, Adoncino d'amor.
Non più avrai questi bei pennacchini,
Quel cappello leggiero e galante,
Quella chioma, quell'aria brillante,
Quel vermiglio, donnesco color.
Tra guerrieri, poffar bacco!
Gran mustacchi, stretto sacco,
Schioppo in spalla, sciabla al fianco,
Collo dritto, muso franco,
Un gran casco, o un gran turbante,
Molto onor, poco contante,
Ed invece del fandango,
Una marcia per il fango.
Per montagne, per valloni,
Con le nevi e i sollioni,
Al concerto di tromboni,
Di bombarde, di cannoni,
Che le palle in tutti i tuoni
All'orecchio fan fischiar.
Cherubino, alla vittoria,
Alla gloria militar.

Ária
Figaro
Não mais andarás, catavento amoroso,
noite e dia, de roda, girando,
das belas perturbando o repouso,
narcisinho, pequeno Adónis de amor.
Não mais terás estes belos penachinhos,
este chapéu leve e galante,
estas madeixas, este ar brilhante,
essa cor carmim, feminil.
Entre soldados, por Baco!
Grandes bigodes, casaca apertada,
arma ao ombro, sabre à cinta,
pescoço direito, cara afoita,
um grande capacete ou um grande turbante,
muitas honras, poucos patacos.
E em lugar do fandango
uma marcha pela lama.
Por montes e vales,
com neve ou soalheiras,
ao som de trombones,
de bombardas e canhões,
com balas, que em todos os tons,
fazem zumbir os ouvidos,
Cherubino, à vitória,
à glória militar!

O quadro seguinte decorre nos aposentos da condessa, preocupada com o desdém do marido. Fígaro tem um plano para surpreender Almaviva: Susana marcar-lhe-á um encontro, ao qual, na verdade, irá Cherubino disfarçado. Ao mesmo tempo, o conde receberá um bilhete anónimo participando-lhe que a sua mulher terá uma entrevista no mesmo local e à mesma hora com um desconhecido. Envergonhado, o conde voltará a amar a mulher e Susana e Fígaro obterão, por fim, autorização para casar. A condessa aceita o jogo. Trazem Cherubino, que aproveita a ocasião para fazer a corte à condessa, com uma das melodias mais belas e elevadas que Mozart escreveu: *Voi che sapete*.

Arietta
Cherubino
Voi che sapete
Che cosa è amor,
Donne, vedete
S'io l'ho nel cor.
Quello ch'io provo
Vi ridirò;
È per me nuovo,
Capir nol so.
Sento un affetto
Pien di desir,
Ch'ora è diletto,
Ch'ora è martir.
Gelo, e poi sento
L'alma avvampar,
E in un momento
Torno a gelar.
Ricerco un bene
Fuori di me,
Non so chi'l tiene,
Non so cos'è.
Sospiro e gemo
Senza voler,
Palpito e tremo
Senza saper.
Non trovo pace
Notte, nè dì,
Ma pur mi piace
Languir così.
Voi che sapete
Che cosa è amor
Donne, vedete
S'io l'ho nel cor.

Arietta
Cherubino
Vós que sabeis
o que é amor,
vede, senhoras,
se o tenho no coração
Aquilo que sinto
vos torno a dizer;
é novo para mim,
não o sei entender.
Sinto um afeto
pleno de desejo,
que ora é prazer
ora é tormento.
Gelo e logo sinto
a alma abrasar,
e, num momento,
torno a gelar.
Procuro um bem
fora de mim,
não sei quem o tem,
não sei o que é.
Suspiro e gemo
sem eu querer,
palpito e tremo
sem eu saber.
Não encontro paz,
de noite e de dia,
porém, agrada-me
enlanguescer assim.
Vós, que sabeis
o que é amor,
vede, senhoras,
se o tenho no coração.

Aparece o conde, que se surpreende por encontrar a porta da alcova fechada: lembra-se, então, das insinuações feitas por D. Basílio, que o enchem de ciúmes. Rosina demora a abrir, pois tem de esconder Susana e o pajem. O conde entra, furioso, mas a mulher garante-lhe que não estava ninguém com ela. Infelizmente, ouve-se um barulho no quarto ao lado, cuja porta está fechada à chave. A condessa diz não ter ouvido nada, mas em seguida confessa que está lá Susana. Almaviva não acredita e procura um objeto com que forçar a porta. Durante a breve ausência dos condes, Susana manda Cherubino saltar pela janela e fecha-se no quarto. O conde e Rosina regressam; a condessa está prestes a desmaiar e confessa a verdade: quem está no quarto é o pajem. Almaviva enfurece-se, mas, antes de arrombar a porta, esta abre-se e aparece Susana. O casal fica estupefato. Susana regozija-se com a situação, o conde guarda a espada e a condessa recupera as cores e diz ao marido que queria dar-lhe uma lição. Almaviva ajoelha e pede perdão, mas Antônio, o jardineiro, chega e comunica, indignado, que alguém saltou pela janela e lhe partiu os vasos. Na fuga, deixou cair um papel, que entrega ao conde. É o documento militar de Cherubino. Fígaro soluciona o caso uma vez mais, ao aparecer dizendo que foi ele que saltou pela janela porque estava com Susana no quarto e os gritos do conde o assustaram. E a nomeação de Cherubino? O pajem deu-lha porque lhe faltava o selo, o que é verdade, embora o conde não acredite no que lhe dizem.
No 3.º ato, o conde mostra-se mais desejoso do que nunca de conseguir os favores de Susana. Entretanto, a condessa deseja a reconciliação com o marido. Não será Cherubino que irá ao encontro, mas sim ela própria. No belo *duettino* «Sull'aria», Rosina dita e a criada escreve o bilhete a marcar o encontro.

Duettino
Susana
No ar...

Condessa
«Que suave viração...»

Susanna
Zeffiretto...

Contessa
«Questa sera spirerà!...»

Susanna
Questa sera spirerà

Contessa
«Sotto i pini del boschetto.»

Susanna
Sotto i pini?

Contessa
«Sotto i pini del boschetto.»

Susanna
Sotto i pini del boschetto.

Contessa
Ei già il resto capirà.

Susanna
Certo, certo il capirà.

Susana
... viração...

Condessa
«...Esta noite irá soprar...»

Susana
...Esta noite irá soprar...

Condessa
«... debaixo dos pinheiros do pequeno bosque...»

Susana
... debaixo dos pinheiros?

Condessa
«Debaixo dos pinheiros do pequeno bosque».

Susana
Debaixo dos pinheiros do pequeno bosque.

Condessa
E o resto, ele entenderá.

Susana
Decerto, decerto entenderá.

Tudo se prepara para os dois casamentos: Figaro com Susana e Bártolo com Marcelina. Ouve-se uma marcha e Figaro, a este sinal *(«Ecco la marcia»)*, convida Rosina e Susana a dirigirem-se para os seus lugares.

Finale
Figaro
Ecco la marcia... andiamo.
A' vostri posti, o belle, a' vostri posti.
Susanna, dammi il braccio.

Susanna
Eccolo.

Conte
Temerari.

Contessa
La son di ghiaccio.

Conte
Contessa...

Contessa
Or non parliamo.
Ecco qui le due nozze:
Ricerverle dobbiam; alfin si tratta
D'una vostra protetta.
Seggiamo.

Conte
Seggiamo.
E meditiam vendetta.

Due contadine
Amanti costanti,
Seguaci d'onor,
Cantate, lodate
Si saggio signor.
A un diritto cedendo
Che oltraggia, che offende,
Ei caste vi rende
Ai vostri amator.

Tutti
Cantiamo, lodiamo
Si saggio signor.

Final
Figaro
Cá está a marcha... Ora vamos,
para os vossos lugares, minhas belas, para os vossos lugares.
Susana, dá-me o braço!

Susana
Aqui o tens.

Conde
(Atrevidos!)

Condessa
(Eu estou gelada!)

Conde
Condessa...

Condessa
Não falemos agora.
Aí vêm os dois pares...
Temos de os receber; sempre se trata de uma vossa protegida.
Sentemo-nos.

Conde
Sentemo-nos.
(E remoamos vingança!)

Duas camponesas
Amantes fiéis,
servas de honra,
cantai e louvai
tão honesto senhor.
Cedendo um direito,
que ultraja e que ofende,
castas vos entrega
ao vosso apaixonado.

Todos
Cantai e louvai
tão honesto senhor.

Por sua vez, Barbarina canta a encantadora cavatina *L'ho perduto, me meschina*, em que confessa ter perdido o alfinete da contra-senha para saber se o conde recebeu a mensagem.

Cavatina
Barbarina
L'ho perduta... me meschina!...
Ah chi sa dove sarà?
Non la trovo... e mia cugina...
E il padron cosa dirà?

Cavatina
Barbarina
Perdi-o... Pobre de mim!
Ah, quem soubesse onde estará?
Não o encontro... E a minha prima...
E o patrão, que dirá?

Uma vez no local do encontro, a condessa e Susana trocam de roupa. O primeiro a enganar-se é o pajem, que passeia no jardim; o segundo equívoco é o de Figaro, que, por momentos, julgou que Susana lhe era infiel; por outro lado, não é pequena a vergonha do conde ao verificar que estivera a fazer a corte à sua própria mulher.

Don Giovanni

libreto: Lorenzo da Ponte

D. João

Don Giovanni ossia Il dissoluto punito **inicia-se com a abertura cujo sombrio ré menor é presságio do drama que se irá desenrolar. Leporello, criado de D. João, monta guarda, com evidente mau humor, enquanto o seu amo tem aventuras amorosas. De um palácio vizinho sai precipitadamente o conquistador, perseguido por D. Ana, que tenta reconhecer o atrevido que se introduziu na sua alcova. Seu pai, o Comendador, sai em seu auxílio e, num breve duelo, D. João mata o ancião. Sedutor e criado fogem rapidamente. Leporello recrimina o seu senhor pela vida dissoluta que ambos levam, mas D. João não só não o ouve como começa um novo romance com uma dama embuçada que passa e que é D. Elvira, amante que abandonara em Burgos; assim que se apercebe da sua identidade, apressa-se a deixá-la nas mãos de Leporello, que a consola e a indigna, lendo-lhe a lista das conquistas do patrão:** *Madamina, il catalogo è questo.*

4. Aria
Leporello
Madamina, il catalogo, è questo
delle belle che amo il padron mio:
un catalogo egli e che ho fatt'io;
osservate, leggete con me.
In Italia seicentoquaranta,
in Almagna duecentotrentuna,
cento in Francia, in Turchia novantuna,
ma in Ispagna son già mille e tre.
V'han fra queste contadine,
cameriere, cittadine,
v'han contesse, baronesse,
marchesine, principesse,
e v'han donne d'ogni grado,
d'ogni forma, d'ogni età.
Nella bionda egli ha l'usanza
di lodar la gentilezza:
nella bruna, la costanza;
nella bianca, la dolcezza;
vuol d'inverno la grassotta,
vuol d'estate la magrotta;
e la grande maestosa,
la piccina e ognor vezzosa;
delle vecchie fa conquista
pel piacer di porle in lista;
sua passion predominante
è la giovin principiante;
non si picca se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella;
purché porti la gonnella,
voi sapete quel che fa.

4. Ária
Leporello
Minha senhora, este é o rol
das beldades que o meu patrão amou:
relação feita por mim.
Olhe bem, leia comigo.
Na Itália, seiscentas e quarenta,
na Alemanha, duzentas e trinta e uma.
Cem em França, na Turquia noventa e uma.
Mas em Espanha já são mil e três.
Entre elas há camponesas,
criadas e burguesas.
Há condessas, baronesas,
marquesinhas e princesas.
Há damas de todas as classes,
de todas as formas e idades.
Com as louras tem por hábito
louvar-lhes a gentileza;
com as morenas, a constância,
com as brancas, a brandura.
De inverno, prefere as gorduchas,
e, de verão, as magricelas.
A grande parece-lhe majestosa,
a pequena sempre graciosa.
As velhas só as conquista
pelo prazer de as pôr na lista.
A sua paixão predominante
é a jovem principiante.
Não se rala que seja rica,
que seja feia, que seja bela;
desde que use saias,
já sabeis o que ele faz.

Num ambiente campestre, Masetto e Zerlina vão contrair matrimónio. Como não podia deixar de ser, a noiva desperta o interesse de D. João, que convida todos a celebrarem a festa no seu palácio, com o fim de seduzir a noiva. A cena tem uma das músicas mais sublimes e puras de Mozart: *Là ci darem la mano.*

7. Duettino
Don Giovanni
Là ci darem la mano,
là mi dirai di sì.
Vedi, non è lontano:
partiam, ben mio, da qui.

Zerlina
Vorrei, e non vorrei...
Mi trema un poco il cor...
Felice, e ver, sarei:
ma puo burlarmi ancor.

Don Giovanni
Vieni, mio bel diletto!

Zerlina
Mi fa pietà Masetto!

Don Giovanni
Io cangerò tua sorte

Zerlina
Presto... non son più forte.

Zerlina e Don Giovanni
Andiam, andiam, mio bene,
a ristorar le pene
d'un innocente amor!

7. Duettino
D. João
Lá daremos as mãos,
lá me dirás o sim.
Vê, não fica longe:
partamos, meu bem, daqui.

Zerlina
Eu quero e não quero,
palpita-me o coração...
Feliz decerto serei,
mas quem sabe se me enganará?

D. João
Vem, meu querido bem!

Zerlina
Faz-me pena o Maseito!

D. João
Mudarei a tua sorte.

Zerlina
Depressa... já não me sinto forte.

Zerlina e D. João
Vamos, vamos, meu bem,
consolar as nossas penas
de um inocente amor.

Zerlina está quase a ceder, quando chega D. Elvira que avisa a moça do perigo que corre. D. João, audaciosamente, pretende convencer D. Elvira de que se trata de uma partida e Zerlina de que aquela perdeu a razão. Noutra cena, Ana e Otávio encontram-se com D. João sem o reconhecerem e pedem-lhe auxílio para encontrarem o assassino do pai dela. O sedutor promete colaborar, mas a intervenção de D. Elvira desmascara D. João. Este desaparece rapidamente. D. Ana dá largas aos seus desejos de vingança numa ária dramática *Or sai chi l'onore*, **a que corresponde outra muito nobre de D. Otávio,** *Dalla sua pace.*

Aria
Anna
Or sai chi l'onore
rapire a me volse:
chi fu il traditore,
che il padre mi tolse:
vendetta ti chiedo,
la chiede il tuo cor.
Rammenta la piaga
del misero seno:
rimira di sangue
coperto il terreno,
se l'ira in te langue
d'un giusto furor.

Ária
D. Ana
Agora já sabes quem a honra
me quis roubar:
quem foi o traidor,
quem o pai me tirou:
vingança te peço,
o coração to reclama.
Lembra-te da ferida
no mísero peito,
contempla o chão
de sangue coberto,
quando em ti esmorecer a ira
de uma justa indignação.

10 bis. Aria
Ottavio
Dalla sua pace la mia dipende,
quel che a lei piace vita mi rende,
quel che le incresce morte mi da.
S'ella sospira, sospiro anch'io,
è mia quell'ira, quel pianto è mio
e non ho bene s'ella non l'ha.

10 bis. Ária
Otávio
Da sua paz a minha depende,
o que lhe agrada para mim é vida,
o que a penaliza a morte me dá.
Se ela suspira, suspiro eu também,
a sua ira, o seu pranto são os meus.
E não tenho ventura, se ela a não tem.

Esquecendo tudo o que aconteceu, o libertino ultima os preparativos para a festa que irá oferecer aos camponeses, festa cujo principal objetivo é conquistar Zerlina. D. João expõe o seu credo numa magistral romança: *Fin ch'han dal vino.*

11. Aria
Don Giovanni
Fin ch'han dal vino
calda la testa,

11. Ária
D. João
Para que o vinho
lhes escalde a cabeça,

una gran festa
fa preparar.
Se trovi in piazza
qualche ragazza,
teco ancor quella
cerca menar.
Senza alcun ordine
la danza sia:
chi il minuetto,
chi la follia,
chi l'alemanna
farai ballar.
Ed io frattanto
dall'altro canto
con questa e quella
vo'amoreggiar.
Ah! La mia lista
doman mattina
d'una decina
devi aumentar.

uma grande festança
faz preparar.
Se achares, na praça,
qualquer moçoila,
mais essa contigo
procura trazer.
Que a dança não obedeça
a qualquer ordem:
uns, o minueto,
outros, a folia,
outros, a alemanda
farás bailar.
E eu, entretanto,
para outro canto,
com esta e aquela
irei namorar.
Ah, a minha lista,
amanhã de manhã,
de uma dezena
deve aumentar.

A indignação de Masetto pela suposta infidelidade de Zerlina é aplacada pela jovem, que lhe assegura não se ter passado nada entre ela e o fidalgo, embora não esclareça que fora a presença de D. Elvira a evitá-lo. Zerlina reconcilia-se com o noivo no encantador *Batti, batti o bel Masetto.*

12. Aria
Zerlina
Batti, batti, o bel Masetto,
la tua povera Zerlina:
starò que come agnellina
le tue botte ad aspettar.
Lascerò straziarmi il crine,
lascerò cavarmi gli occhi:
e le care tue manine
lieta poi saprò baciar.
Ah! lo vedo, non hai core:
pace, pace o vita mia!
In contento ed allegria
notte e dì vogliam passar.

12. Ária
Zerlina
Bate, bate, belo Masetto,
na tua pobre Zerlina:
estarei aqui, como ovelhinha,
os teus golpes aguardando.
Podes puxar-me os cabelos,
podes arrancar-me os olhos:
feliz, as tuas mãos adoradas,
não deixarei, depois, de beijar.
Ah, já vejo, não tens coração:
faz as pazes, ó vida minha!
Em prazer e alegria,
noite e dia iremos passar.

D. João consegue levar Zerlina para um pavilhão isolado; os gritos da jovem guiam até lá os convidados, mas o libertino consegue convencê-los de que o culpado é Leporello. O 2.º ato inicia-se com uma discussão entre D. João e o criado. O amo consegue vencer os escrúpulos deste e fazer que o ajude numa nova aventura. Ser fiel a uma é atraiçoar as outras, conclui o sedutor. A nova conquista far-se-á mediante a troca de roupas. Leporello, envergando as de D. João, distrairá D. Elvira, enquanto D. João seduz a criada desta. A aventura começa com a serenata *Deh, vieni alla finestra.*

16. Canzonetta
Don Giovanni
Deh! vieni alla finestra, o mio tesoro.
Deh, vieni a consolar il pianto mio.
Se neghi a me di dar qualche ristoro,
davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.
Tu ch'hai la bocca dolce più del miele,
tu che il zucchero porti in mezzo al core,
non esser, gioia mia, con me crudele,
lasciati almen vedere, mio bell'amore!

16. Canzonetta
D. João
Ah! Chega à janela, meu tesouro.
Ah! Vem consolar o meu pranto.
Se negas conceder-me algum conforto,
diante dos teus olhos quero morrer.
Tu que a boca tens mais doce que o mel,
tu que trazes açúcar no coração,
não sejas, minha alegria, cruel para mim,
deixa-me ao menos ver-te, meu belo amor!

Masetto interrompe a cena ao chegar com outros camponeses para castigar D. João, cujo vestuário os faz pensar que se trata de Leporello, idéia que confirmam quando este lhes assegura que os ajudará a procurar o seu amo, para o que distribui homens por diferentes caminhos. Ao ficar só com Masetto, o falso Leporello dá-lhe uma grande sova. Zerlina chega e consola o maltratado noivo com uma ária doce e amorosa *Vedrai carino.*

18. Aria
Zerlina
Vedrai, carino,
se sei buonino,
che bel rimedio
ti voglio dar.
È naturale,
non dà disgusto,
E lo speziale
non lo sa far.
È un certo balsamo
che porto addosso,
dare tel posso
se il vuoi provar.
Saper vorresti
dove mi sta:
sentilo battere,
toccami qua.

18. Ária
Zerlina
Verás, queridinho,
se fores bonzinho,
que bom remédio
te quero dar.
É natural,
não causa enjôo
e o farmacêutico
não sabe fazer.
É um certo bálsamo
que trago comigo
e posso dar-to,
se o quiseres tomar.
Quererás saber
onde o conservo?
Põe a tua mão aqui,
vê como bate.

Entretanto, são grandes os apuros em que se encontra Leporello, que tenta livrar-se de D. Elvira, quando alguns homens o ameaçam, julgando tratar-se de D. João. D. Elvira defende-o pensando o mesmo. Pouco depois, chegam D. Ana, D. Otávio, Zerlina e Masetto, dando origem ao brilhante sexteto *Sola, sola in buio loco,* **iniciado por D. Elvira com estas palavras.**

19. Sestetto
Elvira
Sola, sola in buio loco,
palpitar il cor mi sento,
e m'assale un tal spavento
che mi sembra di morir.

Leporello
Più che cerco, men ritrovo
questa porta sciagurata...
Piano, piano, l'ho trovata:
ecco il tempo di fuggir.

Ottavio
Tergi il ciglio, o vita mia!
e da calma al tuo dolore;
l'ombra amai del genitore
pena avrà de'tuoi martir.

19. Sexteto
D. Elvira
Sozinha, aqui, neste lugar escuro,
sinto palpitar o coração,
e assalta-me um tal espanto
que eu julgo morrer.

Leporello
Quanto mais busco menos acho
esta porta maldadada...
Calma, calma... Já a encontrei:
é altura de fugir.

Otávio
Limpa os olhos, minha vida,
e acalma a tua dor;
a sombra do teu pai
se compadecerá do teu sofrer.

Anna
Lascia almen alla mia pena
questo piccolo ristoro;
sol la morte, o mio tesoro,
il mio pianto può finir.

Elvira
Ah! dov'è lo sposo mio?

Leporello
Se mi trovan, son perduto.

Elvira e Leporello
Una porta là vegg'io
Cheta (o), cheta (o), io va'partir.

D. Ana
Deixa, ao menos, à minha pena
este pequeno consolo.
Só a morte, meu tesouro,
pode pôr fim ao meu pranto.

D. Elvira
Ah, onde está o meu esposo?

Leporello
Se me encontram, estou perdido.

D. Elvira e Leporello
Vejo ali uma saída...
Quiet(o), Quiet(a), vou já sair.

Noutra cena, D. João, ainda com as roupas de Leporello, sonha com novas aventuras. Os dois chegaram por caminhos diferentes ao cemitério e ainda D. João não acabou de insinuar os seus propósitos, quando uma voz — a do Comendador — lhe assegura que deixará de rir antes da aurora. D. João continua a rir e diz a Leporello que convide o fantasma para a ceia. O criado, morto de medo, não se atreve a formular o convite ao Comendador, o que faz que seja o próprio assassino a convidá-lo formalmente. A estátua do Comendador afirma que irá à ceia essa noite.
Numa cena de transição, D. Otávio canta a D. Ana a ária *Il mio tesoro intanto,* **uma das mais difíceis da produção de Mozart.**

21. Aria
Ottavio
Il mio tesoro intanto
andate a consolar:
e del bel ciglio il pianto
cercate d'asciugar.
Ditele che i suoi torti
a vendicar io vado;
che sol di stragi e morti
nunzio voglio tornar.

21. Aria
Ottavio
O meu tesouro, entretanto,
ide consolar:
e as lágrimas dos lindos olhos
procurai enxugar.
Dizei-lhe que os seus agravos
me apressarei a vingar.
Que só de ruínas e mortes
mensageiro quero voltar.

O final passa-se em casa de D. João, preparada para a ceia. O fidalgo está só com Leporello, que se mostra espantado perante o bom humor e o apetite do seu senhor. Chega D. Elvira, que insiste no arrependimento do homem que, apesar de tudo, ama. Não é atendida e, quando se retira, ouve-se bater. Leporello treme, D. João mostra-se altivo, dando origem ao dueto *O statua gentilissima* **entre o criado e senhor.**

22. Duetto
Leporello
O statua gentilissima
del gran Commendatore...
Padron... mi trema il core...
Non pos... so... ter... mi... nar....

Don Giovanni
Finiscila, o nel petto
ti metto quest'acciar.
Che gusto! che spassetto!
Lo voglio far tremar.

Leporello
Io sentomi gelar!
O statua gentilissima,
benchè di marmo siate...
Ah! padron mio... mirate...
che seguita... a guardar...

Don Giovanni
Mori...

Leporello
No, no... attendete...
Signor, il padron mio...
badate ben... non io...
vorria con voi cenar...
Ah! ah; che scena è questa!
Oh cielo!... chino la testa...

Don Giovanni
Va là, che se' un buffone.

Leporello
Guardate ancor... padrone...

Don Giovanni
E che degg'io guardar?

Leporello
Colla marmorea testa
ei fa... cosi... cosi...

Don Giovanni
Colla marmorea testa
ei fa cosi... cosi?
Parlate, se potete:
Verrete a cena?

Commendatore
Sì.

Leporello
Mover... mi... posso appena
Mi manca, oh Dei!... la lena...
Per carità... partiamo.
Andiamo via di qua.

Don Giovanni
Bizarra è inver la scena!
Verrà il buon vecchio a cena!
A prepararla andiamo:
partiamo via di qua.

22. Dueto
Leporello
Oh, estátua gentilíssima
do grande Comendador...
Patrão... treme-me o coração...
Não pos... so... ter... mi... nar...!

D. João
Despacha-te ou no peito
te meto este punhal.
Que gozo! Que partida!
Quero fazê-lo tremer.

Leporello
Eu sinto-me gelar!
Oh, estátua gentilíssima,
se bem que de mármore sejais...
Ah, patrão... Vêde bem!...
que nos segue... com o olhar...

D. João
Morre...

Leporello
Não, não... esperai!...
Senhor, o meu patrão...
Notai bem... eu não...
quereria convosco cear...
Ah, ah, que ceia esta!
Oh, céus! Baixou a cabeça...

D. João
Ora vamos, que brincalhão me saiste!

Leporello
Olhai ainda... patrão...

D. João
E para onde queres que eu olhe?

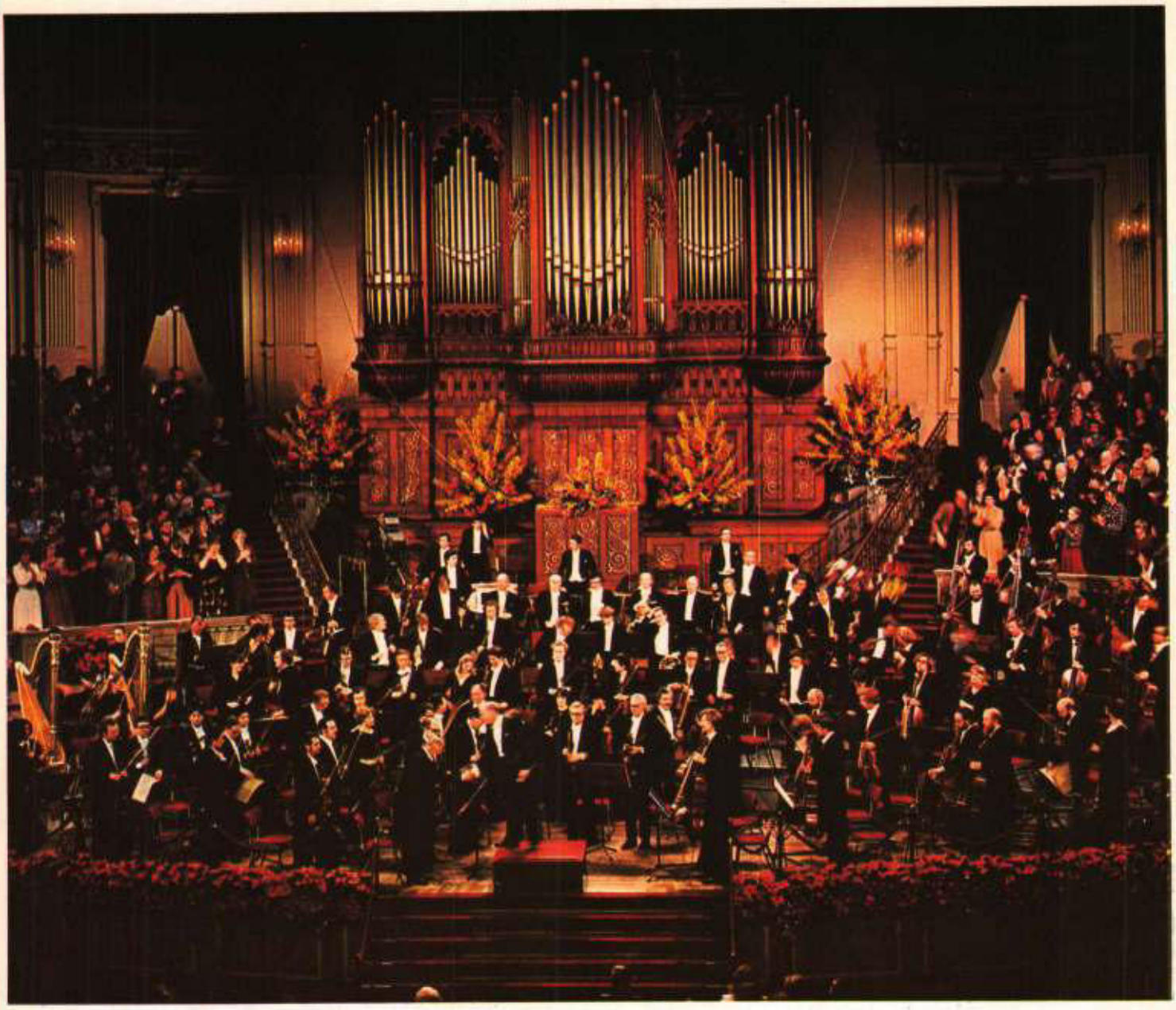
Leporello
Com a sua cabeça de mármore,
ele faz... assim... assim...

D. João
Com a sua cabeça de mármore,
ela faz... assim, assim!...
Falai, se puderdes:
Vireis à ceia?

Comendador
Sim.

Leporello
Mal posso... mexer-me...
Falta-me, oh, Deus... o alento...
Por caridade... partamos.
Vamos embora daqui!

D. João
Estranha, na verdade, é a cena!
O bom velho virá à ceia!
Vamos prepará-la,
partamos já daqui.

Entra a estátua do Comendador e o libertino convida-o a sentar-se à mesa. A estátua estende-lhe a mão e, quando a toca, D. João deixa de existir e é tragado pelo Inferno.

Gravações

Henry Purcell

21. **Suítes de orquestra: Diocleciano ou a A Profetisa, Abdelazar ou A Vingança do Mouro** e **A Esposa Virtuosa.** Laurence Boulay (cravo). Orquestra de Câmara de Rouen. Direção: Albert Beaucamp

Georg Philipp Telemann

21. **Concerto de trombeta, cordas e contínuo em fá menor.** Maurice André (tombeta). Orquestra de Câmara de Rouen. Direção: Albert Beaucamp

Antonio Vivaldi

22. **Concertos de violino e orquestra, op. 8, n.os 1, 2, 3 e 4, «As Quatro Estações».** Felix Ayo (violino), Jeffrey Tate (cravo), Fritz Kligenstein (violoncelo). Orquestra de Câmara de Berlim. Direção: Vitorio Negri
23. **Concerto de flauta e cordas em ré maior, P. 155, «Il cardellino». Concerto de dois bandolins e cordas em sol maior, P. 133. Concerto de oboé e cordas em lá menor, P. 42. Concerto de violino e cordas em mi maior, P. 246, «L'amoroso».** I Musici

Johann Sebastian Bach

24. **Concertos Brandeburgueses, n.º 2, em fá maior, BWV 1047, n.º 3, em sol maior, BWV 1048,** e **n.º 5, em ré maior, BWV 1050.** Solistas de Stuttgart. Direção: Marcel Couraud
25. **Concerto de violino e orquestra em lá menor, BWV 1041. Concerto de violino e orquestra em mi maior, BWV 1042. Concerto de dois violinos e orquestra em ré**

menor, BWV 1043. Henryk Szeryng e Maurice Hasson (violinos). Academy of Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner

26. **Suíte n.º 2, em si menor, BWV 1067. Suíte n.º 3, em ré maior, BWV 1068.** William Bennett (flauta). Academy of Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner
27. **Toccata e fuga em ré menor, BWV 565 e BWV 538, «Dorica». Prelúdio e fuga em lá menor, BWV 543.** Wolfgang Rübsam (órgão). **Abertura à francesa para tecla em si menor, BWV 831.** Blandine Verlet (cravo)
28. **A Paixão segundo S. Mateus,** seleção. Ernst Haefliger (tenor), Walter Berry (baixo), Agnes Giebel (soprano), Marga Höffgen (contralto), Leo Ketelaars (baixo), Hermann Krebbers (violino). Coro da Rádio Holandesa. Direção: Carel Laoût. Coro Infantil da Igreja de St. Willibrord. Direção: Toon Vranken. Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Eugen Jochum

Georg Friedrich Händel

29. **Música aquática. Suíte n.º 3. Música para os Reais Fogos de Artifício** (seleção). **Concerto grosso em dó maior «Alexander's Feast». Concerto n.º 3 de oboé, cordas e baixo contínuo em sol menor.** Heinz Holliger (oboé). Orquestra de Câmara Inglesa. Direção: Raymond Leppard
30. **Messias,** seleção. Heather Harper (soprano), John Shirley-Quirk (baixo). Coro e Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Sir Colin Davis. **Josué, Xerxes, Júlio César** e **Ariodante,** fragmentos. Dame Janet Baker (meio-soprano), Elly Ameling (soprano), Edith Mathis (soprano), Norma Burrowes (soprano), David Rendall (tenor), Samuel Ramey (baixo). Orquestra de Câmara Inglesa. Direção: Raymond Leppard

Christoph Willibald Gluck

31. **Árias de Orfeo ed Euridice, Alceste** e **Armide.** Dame Janet Baker (meio-soprano). Orquestra de Câmara Inglesa. Direção: Raymond Leppard

Luigi Boccherini

31. **Concerto de violoncelo e orquestra em si bemol maior.** Maurice Gendron (violoncelo). Orquestra dos Concertos Lamoureux. Direção: Pau Casals

Joseph Haydn

32. **Sinfonia em ré maior, H.I n.º 101, «O Relógio».** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Antal Dorati. **Sinfonia em sol maior, H.I n.º 94 «A Surpresa».** Orquestra Filarmônica Hungárica. Direção: Antal Dorati
33. **Concerto de violoncelo e orquestra em ré maior, op. 101, H. VIIb n.º 2.** Maurice Gendron (violoncelo). Orquestra dos Concertos Lamoureux. Direção: Pau Casals. **Quarteto de cordas em dó maior, op. 76, n.º 3, «Imperador».** Quarteto Italiano
34. **A Criação,** seleção. Gundula Janowitz (soprano), Christa Ludwig (contralto), Fritz Wunderlich (tenor), Werner Krenn (tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Walter Berry (baixo). Coro Wiener Singverein. Orquestra Filarmônica de Berlim. Direção: Herbert von Karajan

Wolfgang Amadeus Mozart

35. **Sinfonia n.º 40, em sol menor, K. 550,** e **n.º 41, em dó maior, K. 551, «Júpiter».** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Antal Dorati e Hans Schmidt-Isserstedt
36. **Eine kleine Nachtmusik, K. 525. Serenata Noturna, K 239. Marcha em ré maior, K. 249.** Orquestra Estadual de Dresda. Direção: Otmar Suitner e Edo de Waart. **Concerto de piano e orquestra n.º 20, em ré menor, K. 466.** Ingrid Haebler (piano). Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Alceo Galliera
37. **Concerto de clarinete em lá maior, K. 622. Concerto de flauta e harpa em dó maior, K. 299.** Jack Brymer (clarinete), Claude Monteux (flauta), Osian Ellis (harpa). Academy of Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner
38. **Sonata de piano n.º 11, em lá maior, K. 331. Eine kleine Gigue em sol maior, K. 574. Fantasia em ré menor, K. 397.** Ingrid Haebler (piano). **Quinteto de clarinete em lá maior, K. 581.** Jack Brymer (clarinete). Quarteto Allegri
39. **Missa solene n.º 14 em dó maior, K. 317 «Missa da Coroação». Missa breve n.º 11, em dó maior, K. 259 «Solo de Órgão». Offertorium de tempore «Misericordias Domini», K. 222. Moteto «Ave verum corpus», K. 618.** Pequenos Cantores de Viena. Chorus Viennensis. Orquestra da Catedral de Viena. Direção: Ferdinand Grossmann
40. **As Bodas de Fígaro, K. 492,** seleção. Jessye Norman (soprano), Mirella Freni (soprano), Yvonne Minton (soprano), Ingvar Wixell (barítono), Wladimiro Ganzarolli (baixo). Coro e Orquestra Sinfônica da BBC. Direção: Sir Colin Davis. **Don Giovanni, K. 527,** seleção. Ingvar Wixell (barítono), Martina Arroyo (soprano), Stuart Burrows (tenor), Kiri Te Kanawa (soprano), Wladimiro Ganzarolli (baixo), Richard van Allan (baixo), Mirella Freni (soprano). Orquestra da Royal Opera House, Covent Garden. Direção: Sir Colin Davis